

Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin

Dissertation

**THEATER DER SCHRIFT**  
**HEINER MÜLLERS AUTOBIOGRAFISCHE DEKONSTRUKTION**  
**EINE LEKTÜRE**

zur Erlangung des akademischen Grades  
doctor philosophiae (Dr. phil.)

eingereicht an der Philosophischen Fakultät II  
von Levin D. Röder, M.A.

Dekan: Prof. Dr. Michael Kämper-van den Boogaart

Gutachter: 1. Prof. Dr. Frank Hörnigk  
2. Prof. Dr. Joachim Fiebach

eingereicht: 14. März 2007

Datum der Promotion: 9. April 2008



Die Dissertation wurde durch ein Promotionsstipendium der Konrad-Adenauer-Stiftung gefördert.



# INHALTSVERZEICHNIS

---

<b>EINLEITUNG .....</b>	<b>1</b>
<b>TEIL I: DER AUTOBIOGRAFISCHE DISKURS .....</b>	<b>7</b>
<b>1. Forschungsstand .....</b>	<b>7</b>
1.1. Rezeptionssituation .....	7
1.2. Leben im Werk – Rezensionen zu Krieg ohne Schlacht .....	9
1.3. Biografische Darstellungen .....	15
1.4. Einzeluntersuchungen zu biografischen und autobiografischen Aspekten .....	19
1.5. Lesarten in der Sekundärliteratur zu Krieg ohne Schlacht .....	24
<b>2. Dichtung und Wahrheit – Poetik der Erinnerung .....</b>	<b>29</b>
2.1. »Eine Autobiografie«? – Anmerkung zu einem paradoxen autobiografischen Diskurs .....	29
2.2. Maskierung des Biografischen – Gattungsproblematik .....	34
2.3. Die Lücke im Ablauf .....	38
2.4. Erinnerung an die Zukunft – Dialog mit den Toten .....	43
2.5. Differenz und Wiederholung – Mimesiskritik .....	50
<b>TEIL II: GENESE / FORM .....</b>	<b>59</b>
<b>3. Genese .....</b>	<b>59</b>
3.1. Ein Buch der Stunde – von der Idee zum Buch .....	59
3.2. Tonbandabschriften .....	64
3.3. Nachlass .....	73
3.4. Privatbesitz .....	80
<b>4. Formale Besonderheiten .....</b>	<b>84</b>
4.1. Oralität / Interview .....	84
4.2. Intertextualität .....	88
4.3. Anekdote .....	92
4.4. Schweigen .....	96
<b>TEIL III: INHALTLICH-FORMALE ANALYSE .....</b>	<b>101</b>
<b>5. Der Titel .....</b>	<b>101</b>
<b>6. Die einzelnen Kapitel .....</b>	<b>109</b>
6.1. 1929–39, Poetik statt Genetik .....	109
6.2. Ab 1939, Ich bin ein Neger .....	137
6.3. 1944, Monolog des Siegers .....	147
6.4. 1945–1947, Swinging Country .....	155
6.5. 1947–51, Ruinen des Denkens .....	167

6.6.	Seit 1951, Nomadologie.....	177
6.7.	1953, Zweiter Clown im kommunistischen Frühling.....	191
6.8.	Baustelle Mensch .....	195
6.9.	1961, Die Misthaufen wachsen.....	203
6.10.	Lemnos.....	225
6.11.	1964, Die toten Maurer .....	230
6.12.	1966, Wüsten der Liebe .....	234
6.13.	Ich ist ein Anderer.....	241
6.14.	1968, Die unbekannte Oma.....	247
6.15.	Die siebziger Jahre, Theaterarbeit.....	251
6.16.	Schreiben und Moral.....	278
6.17.	1977, Der dionysische Mensch .....	284
6.18.	1980, Der Kampf gegen den Text.....	294
6.19.	Brecht 1 .....	300
6.20.	Brecht 2 .....	312
6.21.	1981, Die schöne Müllerin.....	328
6.22.	Ernst Jünger.....	332
6.23.	Poetische Topografie (USA, SU/Ostblock, Westeuropa) .....	337
6.24.	Theater (m)eines Todes.....	348
6.25.	Der Terror der Sprache.....	361
6.26.	Wilson / Freunde.....	368
6.27.	Kino, bildende Kunst, Musik .....	378
6.28.	1985–87, Untergang oder Barbarei .....	386
<b>7.</b>	<b>Die Reflexion des autobiografischen Diskurses.....</b>	<b>416</b>
7.1.	Erfahrungsdruck (Erinnerung an einen Staat 1).....	416
7.2.	Stalingrad (Erinnerung an einen Staat 2) .....	424
7.3.	Fremd werden (Erinnerung an einen Staat 3).....	434
7.4.	Im Fadenkreuz permanenter Vorgeschichte.....	445
<b>8.</b>	<b>Jenseits des autobiografischen Diskurses .....</b>	<b>449</b>
8.1.	Dokumente .....	449
8.2.	Dossier .....	457
	<b>LITERATURVERZEICHNIS .....</b>	<b>472</b>

## EINLEITUNG

---

Nachdem Heiner Müller (1929–1995) im Laufe der achtziger Jahre als Dramatiker völlige Anerkennung zuteil wurde<sup>1</sup>, rückte er spätestens mit der Verleihung des Büchner-Preises 1985 auch als Persönlichkeit des öffentlichen Lebens ins Rampenlicht. In zahlreichen Interviews, Gesprächen, Lesungen und Talkshows präsentierte sich der »Finsternisexperte« Müller als Medienstar. Ein Produkt des zunehmenden Interesses der Öffentlichkeit an der Person des Dichters ist auch Müllers vom Cheflektor des Verlags Kiepenheuer & Witsch in Köln, Helge Malchow, angeregte und im Gespräch entstandene Autobiografie KRIEG OHNE SCHLACHT LEBEN IN ZWEI DIKTATUREN. Auf den ersten Blick scheint KRIEG OHNE SCHLACHT nichts anderes zu sein, als die typische Erwerbs- und Erfolgsbiografie eines 1929ers. Privates, wenn es vorkommt, spielt höchstens am Rande eine Rolle. Das Hauptaugenmerk liege, so vermuten Müller nahe stehende Personen, in der Begründung des »Nachruhmes«. Doch der Schein trügt. Die Biografie ist unauflösbar verbunden mit dem Scheitern eines historischen Auftrags, dem Verschwinden der DDR, des ersten sozialistischen Staates auf deutschem Boden, wie Müller zu betonen pflegte. Der »Dinosaurier nicht von Spielberg« (W 1 292) war ohne dieses »Gegenüber aus Zähneknirschen, Bränden und Gesang« (W 2 87 / W 2 492) nicht lebensfähig. Zurückgeworfen auf sich selbst, starb er an einer Wucherung des Selbst. Der Krebs – zentrale Metapher aus den Stücken der siebziger Jahre, die von der Unfähigkeit zum Sterben Zeugnis ablegt<sup>2</sup> – holte den Dichter heim ins Reich der Indifferenz.

Unter formalen Gesichtspunkten fällt an KRIEG OHNE SCHLACHT zunächst die Heterogenität ins Auge, die sich zum einen aus dem Interviewcharakter des Textes ergibt, der auch nach der Überarbeitung der Tonbandprotokolle beibehalten wurde, vor allem jedoch durch das umfangreiche, weitgehend kommentarlose Material im Anhang des Buches. Die als »Eine Autobiografie« gekennzeichnete Lesart eines Lebens erhebt insofern »keinen Anspruch auf Kohärenz, weder für das autobiografische Ich, noch für seine Repräsentation«<sup>3</sup>. Die Verankerung der Gesprächsform im Text lässt die Medialität des autobiografischen Ichs sichtbar bleiben, das auf der »Bühne des Textes«<sup>4</sup> agiert. Weil Müllers Gedächtnisarbeit darauf abzielt, »das Autor-Ich von seinem biografisch-sozialen Umfeld weitgehend abzulösen und es wie eine dramatische Figur zu inszenieren«, schlägt Pickerodt daher vor, Müllers Text nicht »primär historisch, psychologisch oder sozial« zu lesen, »sondern dramaturgisch«.<sup>5</sup> Es falle auf, dass »Müller den Gedächtnisstoff nicht gleichsam nachträglich dramatisiert, dass er ihn vielmehr als Drama vergegenwärtigt.«<sup>6</sup> Den Hauptgrund für die Beibehaltung des

---

<sup>1</sup> Im Jahr 1989 gibt es beinahe fünfhundert Inszenierungen seiner Texte in beiden deutschen Staaten.

<sup>2</sup> Baudrillard beschreibt im Anschluss an Freuds These vom Todestrieb alles Lebendigen den Krebs als Lebenstrieb der Zellen, der zum Untergang des Subjekts führt. Die Krebszelle »vergisst zu sterben, sie vergisst, wie man stirbt. Sie wird sich selbst zu Milliarden identischer Kopien klonen, die einen Tumor bilden. In der Regel stirbt das Subjekt daran und die Krebszellen sterben mit ihm.« (Baudrillard 2000, 42)

<sup>3</sup> Wagner-Engelhaaf 2000, 198

<sup>4</sup> Wagner-Engelhaaf 2000, 199

<sup>5</sup> Pickerodt 1995, 65

<sup>6</sup> Pickerodt 1995, 66

Interviewcharakters im gedruckten Text formuliert Müller selbst: »Über sich selbst kann man reden. Die gesprochene Lüge ist eine Wahrheit, die geschriebene nicht.« (HMA 4480) Dass Müller die Lüge als kohärente Ausdrucksform der eigenen Lebensgeschichte der Confessio vorzog, korrespondiert seinem Verständnis vom Gespräch als Performance, die es dem Dichter erlaubte, Widersprüchliche Aussagen unvermittelt nebeneinander stehen zu lassen (s. a. GI 1 155).

Das »Beziehungsdrama zwischen einem Staat und seinem bestgehassten und meistgefürchteten Stückeschreiber«<sup>7</sup> wird vor dem Hintergrund des Zusammenbruchs der DDR inszeniert. Da dieser Antagonist in der Jetztzeit Müllers Erzählung nicht mehr existiert, wird die Autobiografie zum Ausdruck einer Schaffenskrise. »Ich war immer auf beiden Seiten« (GI 3 106), betonte Müller im Interview, auf Seiten der befestigenden Macht ebenso wie auf der Seite der kolonisierten Bevölkerung. Der Riss ging – wie bei der Bildzerreißung des Autorenporträts in der HAMLETMASCHINE – durch den Autor mitten hindurch. Müllers Texte sind Dialog, »ein Sich-Reiben an Macht« (KOS 113), zuletzt »die Suche nach einer Macht, an der man sich noch reiben kann« (ebd.). Die Suche blieb nach dem Verschwinden der DDR von der politischen Landkarte und dem damit einhergehenden Verlust der Projektionsfläche für eine Perspektive historisch-gesellschaftlicher Emanzipation vergeblich – aber beschreibbar. In dem Gedicht VAMPIR, einem Müllers letzter Texte, heißt es: »Zerstoben ist die Macht an der mein Vers / Sich brach wie Brandung regenbogenfarb [...] / Statt Mauern stehen Spiegel um mich her / Mein Blick sucht mein Gesicht Das Glas bleibt leer« (W 1 317). Die Spiegel zeigen den Vers lediglich in einem neuen Licht, befreien ihn aus dem Gefängnis seines ursprünglich intendierten Bedeutungszusammenhangs. Zugleich ist der »ergraute« Vers Indiz für den objektiven Verlust sinnvoller Gestaltungsmöglichkeiten wie Zeichen erfahrungsbedingter Reife. »Vielleicht ist der Bruch die Reife: Was nicht gebrochen wird, kann nicht geerntet werden.« (W 5 221) Für das Einbringen der Ernte macht der gebrochene Autor freilich die Nachwelt verantwortlich. Der Bruch bedeutet das ENDE DER HANDSCHRIFT (s. a. W 1 322). Die Schreibmaschine, die dem Körper ihre Male eingraviert hat, spuckt den geschundenen Leib aus. Der Rest ist Schweigen. In der Stille wird die Mechanik hörbar, die hinter der nun verstummen Stimme zum Vorschein kommt. Als höhere Gesetzmäßigkeit perforiert sie gleich Kafkas strafkolonialer Schreibmaschine, die Müller in die eigene Autorschaft überführt (s. a. W 2 132–135), den individuellen Körper und führt das Subjekt als Summe der an ihm vorgenommenen Gravuren vor. Müller hatte diese Erfahrung bereits in einem frühen Gedicht mit dem denkwürdigen Titel ALTES GEDICHT niedergelegt: »Nachts beim Schwimmen über den See der Augenblick / Der dich in Frage stellt Es gibt keinen andern mehr / Endlich die Wahrheit Dass du nur ein Zitat bist / Aus einem Buch das du nicht geschrieben hast / Dagegen kannst du lange anschreiben auf dein / Ausbleichendes Farbband Der Text schlägt durch« (W 1 42).

Das späte Interesse Müllers an der eigenen Biografie erstaunt nur dann, wenn man vergisst, dass Müller die Bedingungen seines Schreibens zeitlebens poetologisch wie poetisch reflektierte. »Ich habe ein paar Mal versucht, über mich zu schreiben, und das hat mich immer ganz schnell gelangweilt, weil es mir nicht wichtig genug erschien. Das mag ein Fehler sein.« (GI 1 14) Das Interesse an der eigenen Person allein reicht als Schreibimpuls nicht aus. Müllers Äußerung bezieht sich unter anderem auf Prosaversuche, denen er autobiografisches

---

<sup>7</sup> Sigrid Löffler: Feind im Spiegel. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt vom 17. 7. 1992



Material zugrunde legte. Sie heißen BERICHT VOM GROSSVATER, DER VATER oder TODESANZEIGE. Die Titel haben die Possessiva bereits eliminiert. Persönliches ist geronnen zu Literatur, die Müller später dennoch als zu selbstgewiss anzweifeln wird<sup>8</sup>. Die Texte kreisen um die Themen Verrat, Verlust und Versagen und zeugen von Müllers Obsession, die Traumata der eigenen Lebensgeschichte in Kunst zu verwandeln, was, so Deleuze, nur dann gelingen kann, wenn die persönlichen Erinnerungen transformiert werden »zum kollektiven Ursprung und Ziel eines kommenden Volkes, das noch dort, wo es verraten und verleugnet wurde, verborgen liegt«<sup>9</sup>. Offenbar wählte Müller dieses kommende Volk nach Kriegsende bereits näher, als in seinen letzten Lebensjahren. Nach dem Mauerfall bezeichnete er die Texte als ungerecht und schrieb in neuen Versuchen, die – bewusst – ohne Titel blieben und erst aus dem Nachlass veröffentlicht wurden, gegen die alten Texte an<sup>10</sup>: eine der zeitgenössischen Rezeption vorenthaltene poetische Selbstverständigung, die nach dem Tod des Autors der öffentlichen Wahrnehmung jedoch durchaus zur Verfügung stehen sollte. Andernfalls wären diese Texte nicht auffindbar gewesen und es existieren keine Vorgaben Müllers, Teile seines schriftlichen Nachlasses der Öffentlichkeit vorzuenthalten. Gerade das »Ausgelassene«, »Ungenutzte«, »Verworfen« (HMA 4951) sollte, seiner Bloch entliehenen Treue gegen das Verdrängte gemäß, ins Zentrum des Interesses rücken.

Bereits 1991 beschrieb Müller das Interesse an seiner Person aus der Perspektive seiner Nachwelt: »Mir ist nur wichtig, was ich schreibe und was von mir übrig bleibt. Meine Person ist da sekundär.« (GI 3 136) Um Interesse für die eigene Person aufbringen zu können, redet Müller über sich als einen anderen: »Ich ist ein anderer« (KOS 218), zitiert die Autobiografie Rimbaud. Im Nachwort heißt es: »Bis zu meinem Tod muss ich mit meinen Widersprüchen leben, mir selbst so fremd wie möglich.« (KOS 366) Die Fremdheit, respektive Verfremdung des lebensgeschichtlichen Materials ist Bedingung der autobiografischen Produktion. Die Konstitution eines »Erzähler-Ich« vollzieht sich im Prozess sozialer Interaktion.<sup>11</sup> Der lebensgeschichtliche Zusammenhang dient dabei lediglich als Material, dem der Autor misstrauisch bis feindlich gesinnt gegenübersteht. Programmatische Aussagen, welche die Fremdheit gegenüber der eigenen Subjektivität thematisieren, evozieren ein performatives Gedächtnismodell. Kontext ist der Guerillakrieg eines Dichters, dessen Sprache den Druck der Diktatur benötigt. Der Text Müllers Autobiografie verweigert die Identifikation mit einer Kunstfigur »Heiner Müller«, die im Antagonismus zu den Diktaturen des Jahrhunderts heimisch geworden ist. Die Verweigerung generiert das »Drama der Lebensgeschichte« (Löschner). Auf der Bühne des Textes arrangiert der Autor den Konflikt mit der von ihm aufgerufenen Geschichte. Der eigentliche Konflikt ist die »Schlacht ohne Krieg«<sup>12</sup>, der Kampf ohne festes Bezugssystem, die permanente Krise – auch Lebenskrise, wenn man so will – die Müller dem Kontinuum der Normalität entgegensetzte. In diesem Zusammenhang

<sup>8</sup> Das Gedicht SELBSTKRITIK, später integriert in den Zyklus FERNSEHEN (W 1 232f.), dokumentiert diese Haltung.

<sup>9</sup> Deleuze 2000, 15

<sup>10</sup> Exemplarisch hierfür ist neben zahlreichen Gedichten der im Band 2 der Werkausgabe erschienene Prosatext [Im Herbst 197.. starb ...] (W 2 177–188).

<sup>11</sup> Das selbstbestimmte Subjekt ist bloße Fiktion: »Die revolutionäre Einsicht für die Neurowissenschaften liegt darin, dass die Kommunikation und Interaktion das Gehirn formen, oft in Minutenschnelle. Das Ich entsteht aus dieser Interaktion, genauso wie die Gene durch Umwelteinflüsse aktiviert werden.« (Gerhard Roth im Gespräch mit Harald Welzer, Ulrich Schnabel und Elisabeth von Thadden: Die Seele gehört nicht mir. In: Die Zeit vom 23. 2. 2006)

<sup>12</sup> Pickerodt 1995, 71

stellt KRIEG OHNE SCHLACHT nur eine spezielle von vielen möglichen Formen dar, mit autobiografischem Material umzugehen. In keinem Fall ist sie die kohärenteste. In einer handschriftlichen Notiz aus dem Entstehungsumfeld der Autobiografie heißt es: »Die eigent[liche] Biografie [sind] die Texte[.] Deshalb [ist das Leben ] kein Gegenstand von Literatur[.] Banalität der Fakten macht mir bewusst, dass meine Texte der Traum von einer Sache (function of art)« (HMA 4480). Müllers Äußerung steht im Zusammenhang einer Reihe ähnlicher Aussagen, die das autobiografische Projekt als gescheitert beschreiben. Doch das Scheitern nimmt in Müllers spätem Schaffen einen poetologisch wichtigen Stellenwert ein. In den von Krankheit und körperlichem Verfall geprägten letzten Lebensmonaten gerann die Erfahrung der Selbstauflösung zu ebenso artifiziellen wie mitreißenden Gedichten, Prosatexten und Gesprächen, in denen Müller mehr und in weniger unverstellter Form von seiner Person preisgab, als in seinen explizit autobiografischen Äußerungen. Veranlasste die intensive Beschäftigung mit der eigenen Biografie im Zusammenhang mit der Arbeit an KRIEG OHNE SCHLACHT Müller dazu, sich die Masken abzureißen? Oder ist die Nacktheit eine neue Maske – seine letzte?

Eine Reihe literaturwissenschaftlicher Arbeiten bezeugt das lebhafte Interesse an der subjektiven Verfasstheit von Müllers Schreiben. Keine jedoch widmet sich erschöpfend Müllers als Autobiografie ausgewiesenem Text KRIEG OHNE SCHLACHT. Aufgabe der vorliegenden Arbeit kann es demzufolge nicht sein, Müllers Autobiografie mit empirischen Daten abzugleichen (Hauschild), ebenso wenig die autobiografischen Dispositionen müllerschen Schreibens in ihrer Funktion für seine Ästhetik zu analysieren (Raddatz) oder gar die subjektiven Schreibimpulse aus biografischen ›Deformationen‹ herzuleiten, um Müllers Arbeit als sich fortschreibenden psychopathografischen Prozess zu untersuchen (Werner). Von der einschlägigen Forschung wird Müllers umfangreichster Text bis dato als Stiefkind behandelt. Zu Ehren kam KRIEG OHNE SCHLACHT bislang nur als Zitatsteinbruch, Interpretationshilfe und umfangreiche poetologische Materialsammlung. Zumeist wird KRIEG OHNE SCHLACHT als gültiger Beleg der Intention müllerschen Schreibens herangezogen und erlangt damit einen unzulässigen Grad an Deutungshoheit. Dabei wird die poetische Dimension des Textes oft nur unzureichend reflektiert oder gänzlich missachtet. Die vorliegende textkritische Untersuchung soll dazu beitragen, die Forschungslücke in der einschlägigen Sekundärliteratur zu schließen und dazu anregen, das Potenzial Müllers enormen und vielgestaltigen Werkes jenseits seiner als Theaterarbeiten ausgewiesenen Texte wahrzunehmen und in Bewegung zu setzen.

Der erste Teil der hier vorgelegten Monografie zu KRIEG OHNE SCHLACHT dokumentiert Rezeptionssituation und Forschungsstand. Daran schließt sich eine knappe Darstellung des theoretischen Organons für die textkritische Untersuchung an. Versucht wird, den Modus autobiografischen Sprechens/Schreibens bei Heiner Müller an einen Diskurs zu koppeln, der sich an performativen Gedächtnismodellen orientiert, anstatt sich auf subjektzentrierte Persönlichkeits-/Identitätsmodelle zu berufen. Grundlagen hierfür bilden Texte von Benjamin, Bergson, Deleuze/Guattari, De Man und Derrida sowie spezifische Untersuchungen zu Problemstellungen der Autobiografieforschung. Insbesondere wird der Modus des Erinnerens bei Heiner Müller ins Auge zu fassen sein, dem deutlich eine performative Struktur zugrunde

liegt.<sup>13</sup> Aus diesem Grund zielt der Fokus der vorliegenden Arbeit eher auf die Medialität der Erinnerung als auf deren vermeintliche Teleologie.

Einen wichtigen Bestandteil der Auseinandersetzung mit KRIEG OHNE SCHLACHT bildet die Untersuchung der Textgenese und formaler Besonderheiten im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit. Aufgrund des lückenhaften Materialbestandes ist die Rekonstruktion einer Fassung ›erster Hand‹ nicht mehr möglich.<sup>14</sup> Die Arbeit – vom unrevidierten Gesprächs-Typoskript über die von Müllers Lektoren und schließlich von ihm selbst überarbeiteten Manuskripte – ist zwar aus Gesprächen mit den Mitarbeitern an KRIEG OHNE SCHLACHT nachvollziehbar, aber nur in begrenztem Ausmaß dokumentiert. Das lückenhaft erhaltene Material im Archiv der Akademie der Künste Berlin<sup>15</sup>, im Verlag Kiepenheuer & Witsch sowie aus dem Privatbesitz enger Mitarbeiter Heiner Müllers erlaubt nur punktuell Einblicke in den Entstehungsprozess. Die Untersuchung bezieht dieses bisher nur in Teilen dokumentierte Archivmaterial (s. a. Bd. 9 der Werkausgabe) mit ein und stützt sich in diesem Punkt auf die Magisterarbeit David Beikirchs, die sich mit spezifischen Problemen der Textgenese von KRIEG OHNE SCHLACHT auseinandersetzt. Die zahlreichen Äußerungen zur eigenen Person und Biografie in Interviews, poetologischen, respektive poetischen Texten Heiner Müllers können in diesem Zusammenhang nur eine nebengeordnete Rolle spielen.

Im Zentrum meiner Arbeit steht die kritische Hinterfragung der disparaten Selbstexplikation Müllers in KRIEG OHNE SCHLACHT, die eine literarische Autobiografie nicht sein will und doch geworden ist.<sup>16</sup> Im Anschluss an Gerhart Pickerodts Aufsatz von 1995, der Müllers ›Erinnerungsarbeit‹ als ›Schlachtbeschreibung‹ liest – eine dramatische Schlacht die sich im Medium der Schrift selbst vollzieht, inszeniert als »Konflikt des Ich mit seiner ihm fremden Geschichte«<sup>17</sup> –, sollen im dritten Teil meiner Arbeit die strukturellen Wirkungsmechanismen untersucht werden, die Müllers Autobiografie zum Auto-Drama werden lassen. Andere Lesarten sind möglich. Was Deleuze für Kafkas Werk feststellt, gilt in gleicher Weise für das literarische Schaffen Heiner Müllers: es besitzt zu viele Eingänge, »als dass ein Königsweg ins Zentrum eines dezentrierten, polyzentrischen Denkens führen könnte«<sup>18</sup>. Die Rückführung der Bedeutungsgeneration auf die strukturästhetischen Wirkungsmechanismen scheint jedoch insofern am geeignetsten, als sie durch Textnähe Müllers Strategie der Selbst-Dekonstruktion sehr nahe kommt, zumal Müller seine Lebenserzählung nach ähnlichen Strukturprinzipien aufbaut, wie seine ›poetischen‹ Texte.<sup>19</sup> Aus der Beschreibung der Äußerungsformen des

---

<sup>13</sup> Freuds Begriff der »Nachträglichkeit« sowie wie Deleuzes Wiederholungsbegriff beschreiben solche performativen Modelle des Erinnerns.

<sup>14</sup> Dieses Problem stellt sich generell für Müllers Texte: »Der Nachlass ist zu großen Teilen atomisiert, die ursprünglichen Entstehungszusammenhänge sind zerschnitten, die Genese der Texte ist nicht mehr erkennbar.« (Volker Kahl: Vor dem Wegwerfen habe ich Angst. Zum Nachlass Heiner Müllers. In: Stiftung Archiv der Akademie der Künste. Heiner-Müller-Archiv. Berlin 1998, 9–14, hier 10)

<sup>15</sup> Das Material ist im Nachlass Müllers in der Berliner Akademie der Künste unter der Signatur »01.02.03. Autobiografie [Krieg ohne Schlacht] 4470-4491« registriert.

<sup>16</sup> Müller selbst bezeichnet KRIEG OHNE SCHLACHT als »disparate[n] Text«. (KOS 366) »Der Text wird als problematisch eingeschätzt, weil er sich als disparater präsentiert, als Resultat eines von vier Personen zusammengestrichenen Gesprächstexts, den Müller zwar überarbeiten, nicht jedoch zu Literatur hat werden lassen können.« (Pickerodt 1995, 63)

<sup>17</sup> Pickerodt 1995, 71. Im Schlusswort Müllers Autobiografie heißt es polemisch: »Bis zu meinem Tod muss ich mit meinen Widersprüchen leben, mir selbst so fremd wie möglich.« (KOS 366)

<sup>18</sup> Jäger 1997, 11

<sup>19</sup> Insbesondere sei auf die Collage- und Schnitttechniken verwiesen. Auch liest sich die von Müller für sein Schreiben reklamierte Programmatik wie ein Kommentar zu seiner Autobiografie, etwa die Bezeichnung

autobiografischen Ichs in ihrer Performativität ergeben sich die textimmanenten Strategien der Selbstinszenierung Müllers. Den stofflichen Kontext der vorliegenden Untersuchung bildet die Auseinandersetzung mit Müllers autorisierter Textfassung unter Einbeziehung der im zweiten Teil der Arbeit gewonnenen Erkenntnisse zur Textgenese sowie des dadurch bereitgestellten Materials aus dem Nachlass des Dichters.

---

des Textes als »Stellplatz der Widersprüche« (W 8 260): »Ein Text lebt aus dem Widerspruch von Intention und Material, Autor und Wirklichkeit.« (W 8 176) oder die Berufung auf die »Kollision der Zeitebenen« (W 8 259).

# TEIL I: DER AUTOBIOGRAFISCHE DISKURS

---

## 1. Forschungsstand

*Kunst will natürlich den Tod der Wirklichkeit, das ist der Impuls von Kunst.*  
(Heiner Müller)

### 1.1. Rezeptionssituation

Die Rezeption Heiner Müllers ist geprägt von (politischen) Grenzen und durch Brüche gekennzeichnet. Bedingt durch Publikations- und Aufführungsverbote im Ostteil Deutschlands wurden eine Vielzahl der Texte Müllers zuerst in der Bundesrepublik rezipiert. Seine Sicht auf die Dinge war im eigenen Land unerwünscht, seine Stücke tauchten im Schnitt erst fünfzehn Jahre nach ihrer Entstehung auf ostdeutschen Bühnen auf. Während im Westen seit Mitte der siebziger Jahre eine elfbändige Mülleredition<sup>20</sup> entstand, blieben viele Texte einem breiteren Publikum in der DDR bis zu ihrem Zusammenbruch – Müllers Wahlheimat – verschlossen. Aufgrund der Affäre um Müllers/Tragelehns UMSIEDLERIN im Jahr des Mauerbaus 1961, kam es zur systematischen Ausgrenzung Heiner Müllers aus dem literarischen Leben der DDR<sup>21</sup>. Mit dem Ausschluss aus dem Schriftstellerverband der DDR war Müller stigmatisiert und den staatlichen Zensurbehörden fortan suspekt. Erst ab Mitte der siebziger Jahre erschienen mit großer Verspätung ausgewählte Stücke Müllers<sup>22</sup>. Die späte Rehabilitierung – die Verleihung des Nationalpreises Erster Klasse der DDR durch Erich Honecker 1986 – las Müller selbst als Zeichen nahenden Untergangs des Staates<sup>23</sup>, in dem zu leben ihm so wichtig, weil für sein Schreiben Bedingung war.<sup>24</sup> Eine Kompilation mit Stücken, die erstmals auch diejenigen Dramen enthielt, die Müllers internationalen Ruhm begründet hatten, erschien in der DDR erst 1988<sup>25</sup>. Im Jahr des Mauerfalls, 1989, gab Frank Hörnigk eine Sammlung mit Texten Heiner Müllers heraus<sup>26</sup>, die neben seinem dramatischen

---

<sup>20</sup> Im Rotbuchverlag erscheinen von 1974-1989 11 Bände mit Texten Müllers.

<sup>21</sup> s. a. Streisand 1991 u. Braun 1995. Den Regisseur B. K. Tragelehn trifft das Schicksal noch härter: Er muss für ein halbes Jahr »auf Bewährung« in die »Produktion« in die Kohleförderung bei Klettwitz.

<sup>22</sup> 1975 erscheint in Berlin ein Band »Stücke«, der DER LOHNDRÜCKER, DIE BAUERN, DER BAU, HERAKLES 5, PHILOKTET, DER HORATIER, WEIBERKOMÖDIE, MACBETH und ZEMENT enthält. Zwei Jahre später erscheinen DIE SCHLACHT, TRAKTOR und LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUSSEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI.

<sup>23</sup> s. a. KOS 349 u. 356

<sup>24</sup> Heiner Müller im Interview 1983: »Die DDR ist mir wichtig, weil alle Trennlinien der Welt durch dieses Land gehen. Das ist der wirkliche Zustand der Welt, und der wird ganz konkret in der Berliner Mauer. In der DDR herrscht ein viel größerer Erfahrungsdruck als hier [im Westen], und das interessiert mich ganz berufsmäßig: Erfahrungsdruck als Voraussetzung zum Schreiben.« (GI 1 135, s. a. GI 1 85 u. 135; GI 3 77 u. 85; N 41)

<sup>25</sup> Heiner Müller: Stücke. Herausgegeben von Joachim Fiebach. Berlin 1988. Der Band enthält die bis dato im Osten unpublizierten Texte MAUSER, GERMANIA TOD IN BERLIN und HAMLETMASCHINE.

<sup>26</sup> Heiner Müller Material. Herausgegeben von Frank Hörnigk. Leipzig 1989

Schaffen entstanden waren und dennoch in ihrer poetischen Sprengkraft seinen Stücken in nichts nachstehen. Die in diesem heterogenen Material-Band versammelten Prosatexte, Essays, Briefe, Gedichte und Reden zeigen die Gestaltungsvielfalt müllerschen Schreibens und spiegeln zugleich seine Tendenz zur Zertrümmerung der traditionellen Gattungsnormen unter Beibehaltung absoluter Genauigkeit in der Formulierung wider. Mit der von Frank Hörnigk bei Suhrkamp herausgegebenen zwölfbändigen Werkausgabe<sup>27</sup> liegt heute eine Publikation des gesamten müllerschen Œuvres vor, die zwar keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, jedoch erstmals in großem Umfang Nachlassmaterial in die Edition einbezieht und so einer breiten Öffentlichkeit zugänglich macht. Werk- und Auswahlgaben erschienen darüber hinaus in vierzehn europäischen Ländern sowie in Israel, Japan, Brasilien und den USA u. a. Seine Stücke sind auf den Bühnen der ganzen Welt zu Hause.

Die Sekundärliteratur zu Heiner Müller ist mittlerweile ins Uferlose gewachsen. Die Beiträge zur literaturwissenschaftlichen Forschung fallen jedoch sowohl was die wissenschaftlichen respektive ideologischen Ansätze betrifft, als auch hinsichtlich ihrer stofflichen Qualität äußerst unterschiedlich aus. Seit der ersten deutschsprachigen Überblicksdarstellung zum Werk Heiner Müllers von Genia Schulz 1980 ist die Zahl der Exegeten und damit der Publikationen exponentiell gewachsen. Im Jahr 1982 gab Heinz Ludwig Arnold im Rahmen der Edition »Text+Kritik« (Nr. 73) eine Aufsatzsammlung zu dramatischen Texten Heiner Müllers heraus. Es folgten zahlreiche Einzeldarstellungen zu literatur-, theater- und kulturwissenschaftlichen Aspekten insbesondere Müllers Dramatik, von denen durch Originalität und Einfluss auf die wissenschaftliche Müllerrezeption die Arbeiten Joachim Fiebachs<sup>28</sup>, Richard Herzingers<sup>29</sup>, Frank Michael Raddatz<sup>30</sup> sowie Hendrik Werners<sup>31</sup> hervorstechen. Von 1993 bis 1996 legten Ingo Schmidt und Florian Vaßen zwei Bände einer umfangreichen Bibliografie vor, die nicht nur alle Ausgaben Müllers Texte und der einschlägigen Sekundärliteratur festhalten, sondern auch kommentieren und so den Forschungsstand bis dato adäquat wiedergeben. Am Ende des Jahrtausends erschien in »Reclams Universal-Bibliothek« erneut eine Überblicksdarstellung von Norbert Otto Eke<sup>32</sup> und schließlich bei Metzler das HEINER MÜLLER HANDBUCH von Lehmann/Primavesi (Hrsg.) im Jahr 2003. Es mag auf den ersten Blick natürlich anmuten, dass sich die Exegeten eines berufenen Dramatikers wie Heiner Müller fast ausschließlich mit seinem dramatischen Werk auseinander setzen, zumal andere Textsorten bis vor kurzem nur verstreut publiziert vorlagen.<sup>33</sup> Erst mit der Werkausgabe im Suhrkamp-Verlag hat sich die Ausgangssituation auch für die Rezeption anderer Textsorten im Schaffen Müllers grundlegend geändert. Dieser veränderten Rezeptionssituation soll die vorliegende Arbeit Rechnung tragen, indem sie das

---

<sup>27</sup> Heiner Müller. Werke. Herausgegeben von Frank Hörnigk. 12 Bde. Ffm. 1998ff. Erschienen sind bisher die Bände 1–9 (Gedichte, Prosa, Stücke, Eine Autobiografie). Die abschließenden Bände 10–12 (Gespräche) erscheinen in Kürze.

<sup>28</sup> Joachim Fiebach: Inseln der Unordnung. Berlin 1990

<sup>29</sup> Frank Michael Raddatz: Dämonen unterm roten Stern. Zur Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers. Stuttgart 1991

<sup>30</sup> Richard Herzinger: Masken der Lebensrevolution. Vitalistische Zivilisations- und Humanismuskritik in Texten Heiner Müllers. München 1992

<sup>31</sup> Hendrik Werner: Im Namen des Verrats. Heiner Müllers Gedächtnis der Texte. Würzburg 2001

<sup>32</sup> Norbert Otto Eke: Heiner Müller. Stuttgart 1999

<sup>33</sup> Eine Ausnahme bilden drei Bände, die eine Auswahl Interviews und Gespräche versammeln. Sie erschienen zwischen 1986 und 1994 unter dem Titel GESAMMELTE IRRTÜMER 1–3 im Frankfurter Verlag der Autoren.

bislang nur marginal von der Literaturwissenschaft bedachte autobiografische Werk Heiner Müllers näher beleuchtet und hier wiederum ganz speziell die Autobiografie KRIEG OHNE SCHLACHT LEBEN IN ZWEI DIKTATUREN.

Von der einschlägigen Forschung wurde KRIEG OHNE SCHLACHT zumeist als gültiger Beleg der Intention müllerschen Schreibens herangezogen und erlangte damit einen unzulässigen Grad an Deutungshoheit. Die poetische Dimension des Textes wurde dabei nur unzureichend reflektiert oder gänzlich missachtet. Daraus ergibt sich die Fehlrezeption des Textes als Protokoll eines Lebens. Einer solchen Sichtweise muss die grundsätzliche poetische wie poetologische (Müllers Texte sind immer beides zugleich) Neuausrichtung der Selbstreflexion beziehungsweise Selbstästhetisierung im Spätwerk Heiner Müllers entgehen, zumal die Selbstanalyse bei Müller nie unabhängig von den historisch-gesellschaftlichen Prädispositionen des Individuums stattfindet. Die vorliegende Arbeit stellt insofern auch den Versuch dar, dieser Fehlrezeption entgegenzuwirken.

## 1.2. Leben im Werk – Rezensionen zu KRIEG OHNE SCHLACHT

Prägendes Strukturmerkmal und Qualitätsausweis des Textes KRIEG OHNE SCHLACHT ist die ›Distanz‹, mit der Autor Heiner Müller dem eigenen Gedächtnismaterial gegenübertritt. Die »Verdrängungsapparate« (KOS 72), die zu Müllers ›Gefühlskälte‹ geführt haben (»... mich hat eigentlich nichts erschüttert. Das war für mich alles als Erfahrung interessant. [...] Ich kann mich nicht erinnern, dass mich da etwas besonders betroffen gemacht hat«, KOS 68), entsprechen seiner Arbeit als Dramatiker: Die Konflikte werden schreibend ausgetragen. Müllers Drama ist kein geschlossenes Kommunikationssystem. Es findet statt als Kollision aller Ebenen: »Die Epochenkollision greift tief, auch schmerzhaft, in den Einzelnen, der ein Autor noch ist und nicht mehr sein kann. Der Riss zwischen Text und Autor, Situation und Figur, provoziert/zeigt an die Sprengung der Kontinuität.« (W 8 176f.) Während demzufolge die ›Distanz‹ als dramatisches Strukturmerkmal Müllers Arbeit gelten kann, sieht die Mehrheit der Rezensenten darin lediglich eine zur Schau gestellte Kaltblütigkeit, welche »die dünne Haut hinter dem Pokerface«<sup>34</sup> verbergen helfen soll. Müllers »autobiografische Materialsammlung«<sup>35</sup>, so Elisabeth Grote, die sich »in defätistischem Hochmut, in Eitelkeit und koketter Anekdotentümelei gefällt, wirkt wie eine einzige Selbstschutzmaßnahme.« Die suggerierte Überlegenheit solle lediglich den Mangel an durchdachten Zusammenhängen verbergen, mutmaßt György Dalos.<sup>36</sup> Sie sei die Maske hinter welcher »seine wahren Konflikte spielten«<sup>37</sup>: Nämlich »in ihm selbst; [...] zwischen Engagement und Arrangement«.<sup>38</sup> Wolfgang Paulsen spricht Müller die behauptete Distanz sogar rundweg ab und unterstellt ihm blinde Egozentrizität, welche die ›Erzählung‹ einer Aufzählung, einem »Chaos von Fakten«<sup>39</sup>, opfere.

---

<sup>34</sup> Martin Linzer: Die dünne Haut hinter dem Pokerface. In: Neue Deutsche Literatur 11/1993, 132–135

<sup>35</sup> Elisabeth Grote: Muss Vaclav Havel wirklich an den Pranger? In: Die Presse vom 22. 8. 1992

<sup>36</sup> s. a. György Dalos: [Rezension]. In: Wespennest 90 (1993), 129f.

<sup>37</sup> ebd.

<sup>38</sup> ebd.

<sup>39</sup> Wolfgang Paulsen: [Rezension]. In: German Quarterly 1/1994, 125f., hier 125

Als »unbeteiligter Beobachter«<sup>40</sup> bleibe das personelle Ich vom eigentlichen gesellschaftlichen Leben ausgeschlossen, mutmaßt Marieke Krajenbrink. Aus diesem Umstand erfolge, so Hans-Edwin Friedrich, ein Mangel an persönlichem Engagement: »Leben und Politik werden zum Material für Kunst.«<sup>41</sup> Müllers »spezifisches Desinteresse an der eigenen Person«<sup>42</sup> sowie seine »kühle Distanz«<sup>43</sup> gegenüber einschneidenden Erlebnissen beschreibt der »Spiegel«-Rezensent als »abwehrende Kälte, die ihn selbst wundert«<sup>44</sup>. Im Gegenteil macht dieser von allem unberührte »Kern« (KOS 64) gerade die Causa Müllers Kunst aus: Der (asoziale) Bereich des Schreibens als Reich der Freiheit. Hans Jansen vermag in dieser Tatsache die poetische Funktionsweise von Müllers Text zu erkennen: »Der Künstler absorbiert Vorgefundenes emotionslos und filtert es durch seine ästhetische Brille.«<sup>45</sup> Der »Strukturalist« Müller, stellt Joachim Kaiser in der »SZ« fest, »scheint süchtig zu sein nach Einblicken in Strukturzusammenhänge«<sup>46</sup>. Müllers Interesse an den Dingen sei jenseits von Gut und Böse vor allem dramaturgischer Natur. »Rückhaltlose Künstlersätze über Material und den Zwang des Werkes, jenseits von allem Moralischen oder Subjektiven oder gar Politischen.«<sup>47</sup> Moralische Urteile scheinen ihm im Gegenteil »verdächtig [...], weil sie die Strukturen verschleiern«<sup>48</sup>. Beatrice von Matt hält die »selbstaufgelegte Distanz«<sup>49</sup> gegenüber dem »Rohstoff«<sup>50</sup>, den das eigene Leben darstellt, zutreffend für eine dem Material gegenüber angemessene Schreibhaltung. »Er ist sich selbst sein Material. [...] Müller hat die Welt [...] als einen Scherbenhaufen vor sich. Und da interessiert ihn nun jedes Trümmerteil, die Farbe, die Form.«<sup>51</sup> Sie sieht in der »vielzitierte[n] Kälte Heiner Müllers [...] eine Art Imprägnierung gegen die Willkür der Macht zum Zweck der Rettung seines Schreibvermögens«<sup>52</sup>. Hielt sich Müller Zeit seines Lebens in einem Material auf, das er schreibend für uns bewahrte, sei er, befindet Frank Schirmmacher in der »FAZ« zynisch, samt seiner (auch autobiografischen) Schriften nunmehr selbst zu einem Material geworden. »Aus diesem Material kann man Dramen schreiben. Die Rollen der Helden, Opfer und Täter sind noch nicht besetzt.«<sup>53</sup>

Keiner der Rezensenten hinterfragt ernsthaft die Problematik der in einen poetisch dichten Text eingestellten Behauptung, das Interesse an seiner Person reiche zum Schreiben einer Autobiografie nicht aus (s. a. KOS 366). Diese Behauptung ist eher struktureller Natur, denn inwiefern das »Interesse an seiner eigenen Person« zum Gelingen einer Autobiografie beiträgt sei dahingestellt. Immerhin führt Fritz J. Raddatz »Müllers unentwegte Betonung ›Es geht mich alles nichts an‹«<sup>54</sup> auf eine (bewusste) Fehlübersetzung Rimbauds zurück. Denn Müller selbst bezeichnet das Einverständnis mit dem Gegenstand der Beschreibung als notwendige

<sup>40</sup> Marieke Krajenbrink: [Rezension]. In: Deutsche Bücher 1/1993, 62–65, hier 63

<sup>41</sup> Hans-Edwin Friedrich: [Rezension]. In: Arbitrium 1/1994, 123–125, hier 124

<sup>42</sup> ebd.

<sup>43</sup> ebd.

<sup>44</sup> Anonym: Der Katastrophenliebhaber. In: Der Spiegel vom 25/1992, 127–132, hier 130

<sup>45</sup> Hans Jansen: Unter zwei Diktaturen. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung vom 9. 7. 1992

<sup>46</sup> Joachim Kaiser: Grandiose Trümmer eines rachsüchtigen Ichs. In: Süddeutsche Zeitung vom 20./21. 6. 1992

<sup>47</sup> ebd.

<sup>48</sup> Klaus Kreimeier: Die Fahne an die Wolken nageln. In: Frankfurter Rundschau vom 11. 7. 1992

<sup>49</sup> Beatrice von Matt: Rohstoff. In: Neue Zürcher Zeitung vom 18. 9. 1992

<sup>50</sup> ebd.

<sup>51</sup> ebd.

<sup>52</sup> ebd.

<sup>53</sup> Frank Schirmmacher: Kommunismus als Rollenspiel. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 11. 7. 1992

<sup>54</sup> Fritz J. Raddatz: Ich ist ein anderer. In: Die Zeit vom 3. 7. 1992



Voraussetzung für seine Arbeit (s. a. KOS 289f.). So hält Raddatz gerade die Passagen aus KRIEG OHNE SCHLACHT für gelungen, in denen Müller scheinbar unverstellt hinter seinem »Rauchvorhang«<sup>55</sup> hervortritt und zeigt, dass er zu einer Regung wie Mitleid durchaus fähig ist, ja, dass das Mit-Leiden eine existenzielle Bedingung seiner Dramatik ausmacht. Müller strafe hier die »Mär vom großen Unberührbaren Lügen«<sup>56</sup>. Dies geschehe etwa im Zusammenhang mit der Beschreibung der Verbotsaffäre um DIE UMSIEDLERIN – eine Episode, die beinahe alle Rezensenten aufgreifen – oder auf den letzten fünfundzwanzig Seiten des Buches, auf denen Müller seinen »Abschied von der DDR« (KOS 351) »in Szene« setzt. Es sei kein Zufall, so Raddatz »dass Müller da meist szenisch arbeitet«<sup>57</sup>, schließlich ist Müllers Interviewkunst – Müller selbst nennt seine Interviews Performances (s. a. GI 1 155) – dem Theater näher als der Literatur. Die Stücke seien ohnehin »das genauere Erzähl-Gedächtnis des Autors«<sup>58</sup>. Heinz Klunker schlägt sinnvoller Weise vor, Müllers Texte »parallel zu dieser Autobiografie zu lesen«<sup>59</sup>.

»Wenn es eine Verschleierung der Motive durch Offenlegung, eine Verschattung des Charakters durch Überbeleuchtung gibt – diese autobiografischen Erinnerungen gäben ein Beispiel dafür.«<sup>60</sup> Die Anmerkung Sigrid Löfflers sei der gesamten Rezensenten-Zunft ins Stammbuch geschrieben, die in Müllers listenreiches autobiografisches Spiel hineinstolpert wie in einen Irrgarten und das Labyrinth der Hecken für endlosen Wald hält. Insbesondere die Aussagen zur Form von KRIEG OHNE SCHLACHT zeigen, wie oberflächlich die Auseinandersetzung mit dem Text insgesamt ausfällt. Ausschließlich alle Rezensenten verweisen auf die Besonderheit der Kommunikationsform, nämlich die Entstehung des Buches aus dem Gespräch. Dabei reflektieren die wenigsten von ihnen, dass das autobiografische Interview nur einen Teil des Materials – wenngleich zweifellos das umfangreichste – für die Entstehung des Textes darstellt. So bezeichnet Raddatz, der Müller beim Redigieren des Manuskriptes jegliches Gespür für Dramaturgie abspricht, KRIEG OHNE SCHLACHT als »eine zu weiten Teilen unerträgliche Geschwätzigkeitssammlung«<sup>61</sup>, die stilistisch nichts zu tun hat »mit der metallfedernden dialektischen Sprache des Schriftstellers Heiner Müller«<sup>62</sup>. Stattdessen werde »der Leser konfrontiert mit einem retardierenden Interviewdeutsch«<sup>63</sup>. Frank Schirrmacher spricht in diesem Zusammenhang ebenfalls von einem »stellenweise unerträglich geschwätige[n] Interview«<sup>64</sup>, hält Müllers »Erinnerungen« jedoch »bei aller Geschwätzigkeit und allem Ungenügen [für ein] unentbehrliches Material für die intellektuelle Geschichte der zweiten Jahrhunderthälfte«<sup>65</sup>. Neben der Motivationslosigkeit der müllerschen Erzählung beklagt Martin Linzer vor allen Dingen die »editorische Schlamperei«<sup>66</sup>, die sachliche Fehler, ungesicherte Daten und

---

<sup>55</sup> ebd.

<sup>56</sup> ebd.

<sup>57</sup> ebd.

<sup>58</sup> Klaus Völker: Der Thesenritter. Heiner Müllers Memoiren. In: Theater heute 8/1992, 53f., hier 54

<sup>59</sup> Heinz Klunker: Heiner Müller, groß ... und einsam ... auf deutscher Flur ... In: Die deutsche Bühne 8/1992, 11

<sup>60</sup> Sigrid Löffler: Feind im Spiegel ... a. a. O.

<sup>61</sup> Fritz J. Raddatz: Ich ist ein anderer ... a. a. O.

<sup>62</sup> ebd.

<sup>63</sup> ebd.

<sup>64</sup> Frank Schirrmacher: Kommunismus als Rollenspiel ... a. a. O.

<sup>65</sup> ebd.

<sup>66</sup> Martin Linzer: Die dünne Haut hinter dem Pokerface ... a. a. O. 133

Falschschreibung nicht beseitigt habe, weil das Buch aus ökonomischem Kalkül schnellstmöglich auf den Markt geworfen worden sei. Als eine »Art Autobiografie«<sup>67</sup> beschreibt ein »Spiegel«-Rezensent, der es bevorzugt anonym zu bleiben, das Buch des »DDR-Dramatikers«<sup>68</sup>: »Es ist kein literarisches Werk und will es nicht sein.«<sup>69</sup> Auch Klaus Völker sieht in der »abgefragten Autobiografie« das »oft nur zu glatt gebügelte und gestutzte Konzentrat allzu weitläufiger Interview-Monologe«<sup>70</sup>. Dabei belegen seiner Ansicht nach die Fragen der Interviewer, »dass sie nur Zuhörer waren, [...] aber nie wirklich nachfragten«<sup>71</sup>, weshalb man sie im Buch getrost hätte »streichen können«<sup>72</sup>. Joachim Kaiser ist der Ansicht, dass dem Interview keine »Kunstprosa« – ein Begriff vor dem sich Müller sicherlich verwahrt hätte – entspringen könne, »denn aufmunternde Fragen stören die Eigenbewegung der Sprache«<sup>73</sup>. Auch er geht dem Dichter auf den Leim, wenn er die Gesprächsform für das Scheitern »ästhetischen Gelingens«<sup>74</sup> verantwortlich macht, denn das literarische Konstruktionsprinzip des Textes besteht gerade in der fragmentarischen Offenheit des Textes, im demonstrierten Scheitern der geschlossenen Form. Beinahe Weise erscheint in diesem Zusammenhang die Einschätzung Hans-Edwin Friedrichs, KRIEG OHNE SCHLACHT sei zwar »ein autobiografischer Text, aber keine Autobiografie.«<sup>75</sup> Auch Frank Schirrmacher nennt den Text eine »Pseudo-Autobiografie«<sup>76</sup> und kommt damit der Intention Heiner Müllers sehr nahe, den ästhetische Formen bevorzugt in ihrer Auflösung interessierten, weil sie an den Bruchstellen durchlässig werden für Realität. »Diese Form der Formlosigkeit trägt der Faszination Heiner Müllers vor dem »Material« Rechnung.«<sup>77</sup> Dass die zynische Anekdote die historische Klarheit verdrängt, wie György Dalos bedauert, ist dabei durchaus als Qualität des müllerschen Textes zu verstehen. Der »Zynismus als stilistisches Mittel«<sup>78</sup> verhält sich dabei zur »historischen Wahrheit« wie die Komödie zur empirischen Realität. Sie hebt sie in der Zuspitzung auf. In den Augen Elisabeth Grotes spiegelt dieser Zynismus irrtümlicher Weise »doch bloß die düstere Essenz einer zwanghaften Übereinstimmung mit einem System wider, dem das Individuum als Schmeißfliege erscheinen musste.«<sup>79</sup> Treffender ist Sigrid Löfflers Wort vom »zynische[n] Abgesang auf die DDR«<sup>80</sup> in Form eines »Beziehungsdramas«.

Neben dem Gros der Rezensenten, welche in der Form Müllers Autobiografie im günstigsten Fall den verunglückten Versuch kommunikativer Lässigkeit sehen, melden sich auch jene Stimmen zu Wort, die in Müller den »Meister der Interviewkunst«<sup>81</sup> wiederzuerkennen

---

<sup>67</sup> Anonym: Der Katastrophenliebhaber ... a. a. O. 127

<sup>68</sup> ebd.

<sup>69</sup> ebd.

<sup>70</sup> Klaus Völker: Der Thesenritter ... a. a. O. 53

<sup>71</sup> Klaus Völker: Der Thesenritter ... a. a. O. 54. Müller hatte sich im Vorfeld der Gespräche solche Nachfragen grundsätzlich verboten. Er verweigerte sich verständlicherweise einer Form der Geständnisliteratur, die dem Sensationshunger der Öffentlichkeit geschuldet sein sollte.

<sup>72</sup> ebd.

<sup>73</sup> Joachim Kaiser: Grandiose Trümmer eines rachsüchtigen Ichs ... a. a. O.

<sup>74</sup> ebd.

<sup>75</sup> Hans-Edwin Friedrich: [Rezension] ... a. a. O. 124

<sup>76</sup> Frank Schirrmacher: Kommunismus als Rollenspiel ... a. a. O.

<sup>77</sup> Beatrice von Matt: Rohstoff ... a. a. O.

<sup>78</sup> György Dalos: [Rezension] ... a. a. O. 129

<sup>79</sup> Elisabeth Grote: Muss Vaclav Havel wirklich an den Pranger? A. a. O.

<sup>80</sup> Sigrid Löffler: Feind im Spiegel ... a. a. O.

<sup>81</sup> Thorsten Becker: Je weniger Staat, desto mehr Komödie. In: Die Weltwoche vom 18. 6. 1992

glauben, der hier einmal mehr auch ein Meister des Disparaten sei: »... nicht zuletzt deshalb, weil der Autor seinen Versuch einer Autobiografie nicht literarisch geglättet hat, ist dieser Band geglückt.«<sup>82</sup> Müllers Erzählmodus habe »das Narrative, Unmittelbare, auch Ungeschützte der spontanen verbalen Äußerung beibehalten«<sup>83</sup>. »Erinnerung ist lückenhaft, diskontinuierlich; Lücken werden als solche gekennzeichnet.«<sup>84</sup> Doch allein Klaus Kreimeier vermag in der hybriden Form des Textes ein Gestaltungsprinzip auszumachen: »Der Absurdität ins Auge blicken und auf die Unerträglichkeit des Seins eine Antwort suchen: das teilt sich der Sprache, auch dem Sprechen mit. Es versagt sich die Schnörkel des Narrativen, verachtet die Metapher, bevorzugt den chirurgischen Schnitt und die harte Montage. Und doch erhalten in dieser Ökonomie der Aussparung auch die Ambivalenzen, die Aporien, die Dunkelheiten ihren Raum, der bei Heiner Müller *immer ein Spielraum* ist: das Denken geht bei ihm nicht zu Ende, es soll sich entfalten. [...] Dieses Denken ist nicht »sprunghaft« – es kontrahiert das Material zu explosiver Dichte: noch das Disparate ist Sprengkörper, noch die Dunkelheiten sind funkelndes Gestein. Sicher – hier findet sich auch Autobiografisches ...«<sup>85</sup> Der Spielraum von Müllers Selbstdarstellung ist nicht das psychische Innenleben des Autors, sondern die Inszenierung seiner *Rolle als Dichter*. »Der Titel verweist darauf, dass der Exorbitanzzustand des Krieges die Normalität des müllerschen Lebens war. Der Autor ist ein »Krieger«, der daraus seine poetische Autorität ableitet.«<sup>86</sup>

Als großes Lebensthema Heiner Müllers macht die Kritik die Dichotomie von Dichter und Staat aus. Auch darin folgt sie Müllers eigener Vorgabe vom LEBEN IN ZWEI DIKTATUREN, wie es im Buchtitel heißt. Die meisten Rezensenten richten ihr Augenmerk dabei jedoch lediglich auf Müllers Kalamitäten mit der Kulturpolitik der DDR. Diesen Status verdanke das Buch wohl in erster Linie seinem »überaus informativen Dokumentenanhang, der die Brechungen des Autors mit der Staatsmacht kenntlich macht«<sup>87</sup>. Der Kritik entgeht, dass die zweite Diktatur eine bewusste, obschon künstliche Setzung gegen die erste darstellt, eine Qualität, die Müller dem Westen generell abspricht. Die Polemik des westdeutschen Feuilletons, das offenbar der Ansicht ist, das Bekenntnis zur DDR bedürfe einer besonderen Rechtfertigung, wurzelt in der Rhetorik des Kalten Krieges. Warum der »DDR-Dramatiker« Müller, »ewig geprügelt, an einem Land festhielt, mit aller Verbissenheit, mit einer Art Nibelungentreue bis zum Untergang«<sup>88</sup>, fragt der »Spiegel«. In seiner Antwort folgt er, wie die meisten Besprechungen, Heiner Müllers eigenem Statement vom für den Dramatiker notwendigen »Aufenthalt im Material« (KOS 113) und dem »Erfahrungsdruck« (ebd.) der Diktatur: »Er brauchte die Konfrontation, er wollte ein Stachel im Fleisch dieses Staates sein. [...] Er brauchte den SED-Staat, weil er Reibung und Risiko wollte, die Präsenz der Macht, den »Erfahrungsdruck«. Der Abschied von der DDR ist ihm schwergefallen, er hat mit ihr einen Lebensgrund verloren. [...] Ein Leben als »Krieg ohne Schlacht« war ihm gemäß, weil er ohnehin nicht an Frieden glaubte und sich dafür nicht interessierte.«<sup>89</sup> Beatrice von Matt scheut nicht einmal davor zurück, Zensurmaßnahmen und Verbote der DDR-Behörden als

<sup>82</sup> Elisabeth Grote: Muss Vaclav Havel wirklich an den Pranger? A. a. O.

<sup>83</sup> Sigrid Löffler: Feind im Spiegel ... a. a. O.

<sup>84</sup> Hans-Edwin Friedrich: [Rezension] ... a. a. O. 124

<sup>85</sup> Klaus Kreimeier: Die Fahne an die Wolken nageln ... a. a. O. (Hervorhebungen LDR)

<sup>86</sup> Hans-Edwin Friedrich: [Rezension] ... a. a. O. 124

<sup>87</sup> Wolf Scheller: Von Ideologie und Politik »unberührt«. In: Handelsblatt vom 10./11. 7. 1992

<sup>88</sup> Anonym: Der Katastrophenliebhaber ... a. a. O. 127

<sup>89</sup> Anonym: Der Katastrophenliebhaber ... a. a. O. 127 u. 132

primäre Schreibimpulse Müllers zu bezeichnen. »So habe er ein Drama ums andere schreiben können, weil das Verbot des einen die Kraft fürs nächste freigesetzt habe.«<sup>90</sup> Eine breit ausgespannene »Abrechnung mit den DDR-Bonzen und Müllers dogmatisch festgelegten Kollegen, in deren Augen er ein ›Verräter‹ ist und die alles daran gesetzt haben, die Aufführungen seiner Stücke zu boykottieren« unterstellt Wolfgang Paulsen dem Autor von KRIEG OHNE SCHLACHT.

Jenseits von Ideologie sind andere Lesarten möglich. Wer genauer hinschaut, stellt einen Ton von enttäuschter Bitterkeit und persönlicher Betroffenheit fest. »Mit dem Ende der DDR ist das ›Leben in zwei Diktaturen‹ zu Ende. Dieses Leben war der Nerv von Heiner Müllers Werk. Die Kriege mit und ohne Schlacht finden fortan anders und auch anderswo statt«<sup>91</sup>, stellt Karl-Heinz Götze im »Freitag« fest, und folgert aus diesem Tatbestand, Müllers Autobiografie gehe gut aus: »Ihr Protagonist hat schließlich zwei Diktaturen überlebt, die mehrere tausend Jahre Geschichte vorhatten.«<sup>92</sup> Der »Dinosaurier, nicht von Spielberg« (W 1 292) ist bis auf weiteres heimatlos. Dass Müllers Erinnerung an einen verschwundenen Staat in seiner Autobiografie emotional aufgeladen ist, stellt auch Fritz J. Raddatz fest. Sie strafe die »Mär vom großen Unberührbaren Lügen«<sup>93</sup>, mit der Müller persönliche Erfahrungen als ästhetisches Material abzutun versuchte. »Man lese die letzten 25 Seiten dieses Buches, und man wird ein großes Hadern und eine große Trauer erkennen: Eines, der Teil von etwas war, was er keineswegs kühl, unbeteiligt und lediglich ein Material überprüfend untergehen sah.«<sup>94</sup> Die Enttäuschung, die Raddatz aus den letzten Buchseiten herausliest, ist jedoch bereits reflektierte Ent-Täuschung, wie Heinz Klunker durchaus richtig feststellt. »Müller scheut kein Risiko und passt nicht in die Landschaft postsozialistischer Opportunisten und westfeuilletonistischer Flüchtler von jedweder Fahne. Er unterwirft nicht nur seine Stücke den Säuretests seines Theaterlaboratoriums, er setzt sich auch selbst den Zumutungen der Zusammenbrüche aus, in denen er Dialektik am Werke sieht. Im Steinbruch leistet Müller *Arbeit an der Enttäuschung*, weder ein Jammerlappen realsozialistischer Nostalgie noch ein Profiteur realkapitalistischer Marktstrategien, während andere, die lieber schwiegen, lauthals das Maul aufreißen.«<sup>95</sup> Als »persona publica«<sup>96</sup> lieferte sich Heiner Müller der Öffentlichkeit zunehmend vorbehaltlos aus, ohne seine Persönlichkeit preiszugeben. Als Dichter legte er sein Leben in seinen Texten nieder. Die ›Person Heiner Müller‹ ist dabei von untergeordnetem Interesse.

---

<sup>90</sup> Beatrice von Matt: Rohstoff ... a. a. O.

<sup>91</sup> Karl-Heinz Götze: Endzeit und Karneval. Heiner Müller diktierte seine Biografie. In: Freitag vom 26. 6. 1992

<sup>92</sup> ebd.

<sup>93</sup> Fritz J. Raddatz: Ich ist ein anderer ... a. a. O.

<sup>94</sup> ebd.

<sup>95</sup> Heinz Klunker: Heiner Müller, groß ... und einsam ... auf deutscher Flur ... A. a. O. 11 (Hervorhebung LDR)

<sup>96</sup> Hans-Edwin Friedrich: [Rezension] ... a. a. O. 124

### 1.3. Biografische Darstellungen

Findet die ideologische Schlammschlacht einer an Müller sich abarbeitenden deutschen Kulturelite während der neunziger Jahre vor allem auf der Bühne des (west)deutschen Feuilletons statt, zeigen sich die ideologischen Zwänge, in der die Müllerrezeption fraglos bis heute gefangen ist, in Büchern wie Hauschilds 2001 im Aufbau-Verlag erschienener Biografie HEINER MÜLLER ODER DAS PRINZIP ZWEIFEL – freilich mit gezogenem Reißzahn. Jan-Christoph Hauschilds ebenso detaillierte wie umfangreiche Arbeit über den »notorischen Untergangspropheten« (S. 7) und Dramatiker Müller speist sich trotz der Objektivität suggerierenden Materialfülle aus dem Geist dieses (west)deutschen Feuilletons. Der Blick Hauschilds auf den Schriftsteller Heiner Müller gleicht dem des weißen Ethnologen auf einen exotischen Menschenstamm – in dieser Exotik liegt sicher auch der Anreiz für Hauschilds wiederholte<sup>97</sup> Auseinandersetzung mit dem Künstler. Er kann ihn nur mittels der Kriterien beschreiben, die ihm aufgrund seiner eigenen Erfahrungswelt zur Verfügung stehen. Hauschilds Unterfangen, die Selbstaussagen Müllers auf ihren – soweit überprüfbaren – empirischen Kontext zurückzuführen läuft oft Gefahr, undifferenzierte Analogien zwischen DDR-Geschichte und dem literarischen Projekt Heiner Müllers aufzumachen. Die Kulturpolitik der SED mag auf den Status des Dramatikers Einfluss gehabt haben, seine Texte strukturierte sie nicht. Literatur ist keine Reaktion auf Realität, sie ist ihr Komplement.

Hauschild ist sichtlich darum bemüht, das »Material Müller« zu einer unterhaltsamen Geschichte zu formen und beweist damit nicht mehr und nicht weniger, als dass die »Person Heiner Müller« als »Romanfigur« taugt. Versucht Müller mit seiner Autobiografie die Spuren eigener Subjektivität zu verwischen, nimmt Hauschild diese Spuren mit »einer Art wild gewordener Genauigkeit«<sup>98</sup> gezielt auf und webt die akribisch recherchierten Wirklichkeitsfetzen zu einem Entwicklungsroman, der Privates und Politisches, Künstlerisches und scheinbar Belangloses miteinander zu einer spannenden Handlung verknüpft. In neun übergreifenden Kapiteln destilliert Hauschild aus Müllers früher Erfahrung von Fremdheit und Gewalt eine Lebens-Erfolgs-Geschichte: »Geübt im Wegtauchen, im Produzieren scheinbar nachgiebiger Persönlichkeitsoberflächen, bildete sich die Müller-Maske als sicherer Ort und Schutzschild für das einzig Wichtige: den dringenden Wunsch, einmal »der größte Dramatiker Deutschlands« zu sein.«<sup>99</sup> Dezidiert weist Hauschild nach, wie Müller, beseelt von Niederlagen und Rückschlägen, beharrlich seinen Weg geht. Aus dem Stückeschreiber sei schließlich ein Regisseur und der meistinterviewte Künstler Deutschlands geworden, eine »Medien-Maschine« (S. 456). Noch Müllers Tod gerät Hauschild zum würdigen Epilog Müllers Erfolgsstory, die am 16. Januar 1996 auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof in Berlin einen letzten Höhepunkt finde. Hauschild folgt den Höhen und Tiefen Müllers Lebenswerkes, an dessen Ende das erfolgreiche »Talkshow-Maskottchen«<sup>100</sup> gestanden habe, das alle liebevoll »der Heiner« nannten. Aus dem Schnorrer und Trinker der frühen fünfziger Jahre sei ein Metropolit sondergleichen geworden. Der Unfähigkeit seiner

---

<sup>97</sup> Bereits ein Jahr vor der großen Biografie erschien Hauschilds Monografie HEINER MÜLLER bei Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2000

<sup>98</sup> Frauke Meyer-Gosau: Da musste wohl ein Westler ran. In: Theater heute 06/2001, 24–29, hier 26

<sup>99</sup> Frauke Meyer-Gosau: Da musste wohl ein Westler ran ... a. a. O. 27. In einem Interview mit André Müller für *Die Zeit* bezeichnet sich Müller als »beste[n] lebende[n] Dramatiker« (Heiner Müller: Dichter müssen dumm sein. In: *Die Zeit* vom 14. 8. 1987).

<sup>100</sup> Frauke Meyer-Gosau: Da musste wohl ein Westler ran ... a. a. O. 26

ersten Tochter Regine ein Vater zu sein, stellt Hauschild den liebevollen Papa seiner späteren Tochter Anna gegenüber, die er in den Probenpausen zu TRISTAN UND ISOLDE im Kinderwagen durch Bayreuth kutscherte. Dem Ausschluss aus dem DSV im Jahr des Mauerbaus 1961 folgte 1990 die Präsidentschaft der Akademie der Künste Berlin. Müllers gescheiterte Bemühungen, Anfang der fünfziger Jahre einen Fuß in die Tür zu Brechts Berliner Ensemble zu bekommen, hätten 1992 mit Müller als Direktoriumsmitglied am Brechttheater<sup>101</sup> geendet. Leicht ließe sich diese Liste um weitere Beispiele erweitern. Hauschilds Lebensroman ist eine Erfolgsstory – wie KRIEG OHNE SCHLACHT mit Abstand Müllers meistverkauftes Buch ist. Die biografische Literatur trotz dem kränkelnden Buchmarkt. Die Krise spiegelt den Zustand der Gesellschaft: Das voyeuristische Interesse fürs Private nach dem Ende der Utopien.

Dass andere Sichtweisen auf Müllers Biografie möglich sind, zeigen die drei knappen biografischen Abrisse im einleitenden Teil des 2003 von Lehmann/Primavesi herausgegebenen HEINER MÜLLER HANDBUCHS. Ihnen gemeinsam ist, dass sie Müllers Arbeit in der Geschichte verorten. Der Boden, den der Dichter beackert, ist kontaminiert. Als Minenräumkommando sprengt Heiner Müller noch fünfzig Jahre nach der letzten großen Katastrophe die Blindgänger in die Luft<sup>102</sup>. Und, siehe da, die eine oder andere Mine explodiert – etwa auf dem Balkan – im realen politischen Raum. Im ersten Versuch widmet sich Norbert Otto Eke Müllers »frühen biografischen Prägungen«. Seine Ausführungen weichen dabei nur unwesentlich von dem biografischen Abriss ab, den er seiner sich vornehmlich mit Müllers dramatischen Arbeiten auseinandersetzenden Publikation »Heiner Müller«<sup>103</sup> voranstellt. Der erste Teil stimmt streckenweise bis in die Formulierungen hinein überein. Als konstitutive Dispositionen späteren dramatischen Schaffens macht Eke neben materieller Not und sozialer Ausgrenzung den »Widerspruch zwischen ›privatem‹ und ›öffentlichem‹ Gespräch, das Verbergen politischer Ansichten und das Tragen von Masken im Alltag« (S. 2) aus; letzteres Erfahrungen, die sich noch nach dem Verschwinden seiner »Heimat« im Jahr 1989 wiederholten, als er prominentes Opfer von – sich als haltlos erweisenden – Stasi-Verwicklungen wurde. Müllers »kritisch-distanzierter Blick auf die Verwerfungen der Geschichte« (ebd.) liege in diesen frühen Prägungen begründet. Aus diesem grundlegenden »Widerspruch« habe Müllers Bekenntnis zur DDR ebenso resultiert wie zur Berliner Mauer als Bühnenbegrenzung für seinen ästhetischen Lebensraum. Er habe den »Erfahrungsdruck« (KOS 113) benötigt, wie der Fisch das Wasser. In der Realität habe sich der zunehmende »Erfahrungsdruck« auf die schriftstellerische Arbeit des jungen Müller jedoch als »Überdruck« vorerst hemmend ausgewirkt, wie am »bald wieder gestoppte[n] Durchbruch« (S. 5) als Theaterautor (DER LOHNDRÜCKER und DIE KORREKTUR werden 1958 erstmals aufgeführt) zu erkennen ist. Infolge des Streits um DIE UMSIEDLERIN sei Müller »für zwei Jahre aus dem kulturellen Leben der DDR verbannt« (S. 6) worden. Nach dem zweijährigen »Berufsverbot« durch ideologisch unauffällige

<sup>101</sup> Müllers letzte und bei weitem erfolgreichste Inszenierung ist ausgerechnet ein in Müllers Augen nur mittelmäßiger Brechttext (s. a. KOS 227): *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* wurde bis Redaktionsschluss der vorliegenden Arbeit etwa fünfhundert Mal aufgeführt.

<sup>102</sup> Bis zu seinem Tod im Dezember 1995 arbeitet Müller an der Produktion seines letzten Stückes GERMANIA 3 GESPENSTER AM TOTEN MANN.

<sup>103</sup> Norbert Otto Eke: Heiner Müller. Stuttgart 1999. Bereits in seiner zehn Jahre zuvor erschienen Dissertation Heiner Müller. Apokalypse und Utopie (Paderborn 1989) hatte Eke dafür plädiert, die Prämissen müllerschen Schreibens in seinem Umgang mit Geschichte zu suchen.

Arbeiten notdürftig rehabilitiert, wurde Müller 1964 mit dem Auftragswerk DER BAU erneut »zum Gegenstand der parteioffiziellen Kritik« (S. 7) Doch obgleich das Stück für die Bühne bis 1980 gesperrt blieb, »konnte Müller weiter für das Theater arbeiten« (S. 8). Zunächst mit Übersetzungen und Adaptionen mythologischer Stoffe (einer in der DDR durchaus gängigen Variante kritischer Zeitdiagnostik unter nicht immer glückender Umgehung staatlicher Zensur), dann – über den Umweg westdeutscher Bühnen – sei die gradweise Rehabilitierung, Anerkennung und schließlich Ehrung des ebenso schwierigen wie unverdaulichen Kindes einer Revolution erfolgt. In seiner Überblicksdarstellung von 1999 diagnostizierte Eke nach dem Fall der Mauer bei Müller aufgrund des fehlenden »Erfahrungsdruckes« nunmehr dramatischen »Unterdruck«. »Als Dramatiker ist Müller, der die Situation im wiedervereinigten Deutschland [...] als neue Kesselsituation empfunden hat, nach dem Fall der Mauer weitgehend verstummt. [...] Es war, als habe sich mit dem Gegensatz der Systeme, aus dem seine Theaterarbeit lebte, für Müller auch ein wichtiger Bezugspunkt seines Schreibens verflüchtigt. [...] Was Müller nach 1989 veröffentlicht, sind (lyrische) Rückblicke, Abrechnungen und Totengespräche als Signaturen des Bruchs, den das Scheitern des Sozialismus innerhalb seiner Biografie markiert.«<sup>104</sup>

Im zweiten Abschnitt nähern sich Alexander Karschnia und Hans-Thies Lehmann Müllers Wanderschaft »zwischen den Welten«. »Müllers Ort als Autor scheint die Grenze gewesen zu sein, die nicht nur Deutschland, sondern die ganze Welt für die Zeit von einer Generation in zwei Lager gespalten hatte.« (S. 10) Sie halten Müllers nomadische Lebensweise zwischen den (ideologischen) Blöcken für Werkkonstitutiv und spüren dessen Produktivität in den Dichotomien des Jahrhunderts auf. Reduzieren Lehmann/Primavesi den »Ost-Autor« auf den Impetus »marxistisch inspirierten politischen Denkens« (ebd.), schlagen sie den Verfasser der HAMLETMASCHINE im Westen – freilich missverständlich, denn sein Schreiben blieb einem geschichts- und gesellschaftskritischen Projekt immer treu – der Postmoderne zu. Die geistige Unabhängigkeit des »Brückenbauers« und »Mauerspringers« (ebd.), der seit Mitte der siebziger Jahre auch zum Pendler zwischen Alter und Neuer Welt avancierte, rief denn auch nicht nur die DDR-Staatsicherheit auf den Plan, sondern ebenso jene »westliche[n] Ideologiepolizisten« (S. 11), die Müllers provokanten Äußerungen »umstandslos als politische Aussagen« (S. 12) nahmen und ihn demzufolge mal als rechten, mal als linken Fanatiker geißelten. »Der Widerstand durch den Staat« (S. 15), den Müller laut eigener Aussage zum Schreiben brauche, habe schon 1984 begonnen wegzubröckeln, als er in die Akademie aufgenommen wurde, deren Vorsitz er 1990 übernehmen sollte. Der Büchner-Preis sowie der Nationalpreis Erster Klasse der DDR im Jahr darauf zeigten an, dass der Nomade Müller in der (»das nächste halbe Jahrhundert«<sup>105</sup> andauernden) Wirkungslosigkeit angekommen war, was für seine Person fatale Folgen zeitigen sollte. »In den neunziger Jahren schien Heiner Müller zwischen den Welten zerrissen zu werden.« (S. 15) Zerrissen hatte er sich bereits als Autor der HAMLETMASCHINE und schrieb sich somit als Material in einen Diskurs wieder ein, der zunehmend zum Selbstläufer wurde. In diesem Sinne stelle er schließlich auch sein schleichendes Sterben – insbesondere in einer Serie von Gesprächen mit Alexander Kluge – öffentlich aus, »entsprechend einem Leitmotiv seiner Arbeit: ›Was zählt ist das Beispiel, der Tod bedeutet nichts« (MAUSER)« (S. 15).

<sup>104</sup> Eke 1999, 31f.

<sup>105</sup> Bonnie Marranca: Despoiled Shores. Heiner Müller's Natural History Lessons. In: Performing Arts Journal 13 (1988), 17–24, hier 22

Joachim Fiebachs Beitrag ist der »Versuch, einige Aspekte von Müllers Haltung zum Ansatz einer sozialistischen Transformation von Geschichte *nach* deren kläglichem Scheitern zu reflektieren« (S. 16). Auch Fiebach beruft sich auf Müllers zugleich distanzierendes und affirmatives Verhältnis zur DDR, das ihn dazu bewogen habe, in diesem undankbaren »Material« auszuharren, »zwischen geschichtlichem Entwurf und repressiver Praxis, zwischen verkrusteten Realitäten und der Hoffnung auf Entfaltung sozialistischer Konturen« (ebd.). Doch statt die »Wende« von 1989 als Aufbruch zu neuen Ufern zu begreifen, sei Müller, der die Zukunftsstruktur des Westens realistischer einzuschätzen vermochte als mancher »Westelbler«, angesichts des postsozialistischen Szenarios skeptisch geblieben. Sein Blick wendete sich zurück auf den »Zweite[n] Weltkrieg und die Folgen« (GI 3, 87). Eine Folge sei die aktuelle historische Situation gewesen. Die Arbeit als Präsident der bedrohten Akademie der Künste stellte Müllers letzten Treueakt gegenüber dem selbst gewählten Gegner dar. Fiebach beschreibt Müllers Motivation »als zähe Verteidigung einer [der] wichtigen kulturellen Bestandteile [der DDR] gegen die [...] umfassende politisch-ideologisch motivierte Liquidierung (»Abwicklung«) und die bereits völlig von Westdeutschland dominierte Umstrukturierung anderer kultureller Institutionen der damaligen DDR.« (S. 18). Ähnliche Gründe mögen Müller dazu bewogen haben die Leitung des Berliner Ensembles zu übernehmen und mit umfangreichen Regiearbeiten »erstmalig *systematisch* und *kontinuierlich*« (S. 17) das Potenzial seiner Theaterästhetik zu erproben. Der Text, mit dem sich Müller am Eindrucksvollsten gegen den Ausverkauf der (sozialistischen) Utopie zur Wehr gesetzt habe, sei MOMMSENS BLOCK. Das dramatische Gedicht spreche »bitter, verzweifelt über die kreative Lähmung in der wiederhergestellten (fast) monolithischen Dominierung der Welt durch den Kapitalismus, in der triumphierenden Restauration seiner absoluten Weltgeltung vor 1917/18, in der [Müller] jetzt leben und arbeiten musste« (S. 19). MOMMSENS BLOCK ist Müllers Reaktion auf die von ihm empfundene Geschichtslosigkeit des blinden Vereinigungstaumels. Das Gedicht kämpfe »gegen die totale Verdrängung der einen zugunsten der anderen Welt« (S. 15). Müller habe sich geweigert, der Geschichtsschreiber dieser als leer empfundenen »bekanntlich glücklichen« (W 1, 263) Zeit zu sein und sei es wider besseres Wissen doch geworden, indem er in GERMANIA 3 GESPENSTER AM TOTEN MANN Europas Gegenwart in der Rückschau schreibend einholte. Die zitierte »Dunkelheit«, nach Müllers letztem Vorhang<sup>106</sup> inszeniert die Abdankung eines Propheten, der die an ihn gestellten Erwartungen an sein Publikum zurückgibt, damit sie erhalten bleiben: »BLEIB WEG VON MIR, DER DIR NICHT HELFEN KANN« (W 1 145). »Wendet euren Blick ab!«, hallt sein stummer Schrei. »Die Utopien des zwanzigsten Jahrhunderts sind mit mir begraben worden. Die Zukunft sucht woanders.«

---

<sup>106</sup> Müllers letztes publiziertes Stück, das einer ganz anderen als staatlichen Zensur zum Opfer fallen sollte – nämlich der der Brechterben – endet mit dem Gagarin-Zitat »[DUNKEL GENOSSEN IST DER WELTRAUM SEHR DUNKEL]« (W 5 296)



#### 1.4. Einzeluntersuchungen zu biografischen und autobiografischen Aspekten

Bereits 1984 hatte Georg Wieghaus<sup>107</sup> versucht, Müllers Schreibimpuls an zwei Grunderfahrungen festzumachen: »Das Erlebnis der Barbarei [im Faschismus] und das Versprechen auf [...] die humane gesellschaftliche Ordnung« (S. 26) im sozialistischen Teil Deutschlands. Wieghaus erkennt in Müllers Texten einen »persönliche[n], aus subjektivem Erleben« (ebd.) geronnenen Kern, dessen jeweils spezifischer, individueller Anlass in der literarischen Verarbeitung zugunsten eines Anspruchs »geschichtlicher und gesellschaftlicher Relevanz« (ebd.) aufgehoben sei. Müllers Reserviertheit gegenüber Fragen nach der eigenen Person führt Wieghaus auf das Spannungsverhältnis zurück, »das Ausdruck der widersprüchlichen und komplizierten Haltung ist zu seiner eigenen Subjektivität und deren Vermittlung mit den Ansprüchen einer gesellschaftlich wirksamen Literatur« (ebd.). In den autobiografisch eingefärbten Prosatexten *BERICHT VOM GROßVATER, DER VATER* und *TODESANZEIGE* erkennt Wieghaus den familiären Hintergrund Müllers »radikalen und dichotomen philosophischen Weltbildes« (ebd.). Die traumatischen »Grundschocks«, die aus der frühen Konfrontation mit der (faschistischen) Gewalt resultieren, die Erfahrungen des Ausgeliefertseins an eine fremde und brutale Macht, münden in dem »Wunsch nach einer neuen Identität« (S. 27). Müller sei in der Lage, sich diese Identität schreibend zu schaffen, ohne die ihr zugrundeliegenden Katastrophen und Traumata vergessen zu machen. Trotz, oder gerade wegen der (auto)biografischen Umschriften, werde Müllers Literatur somit zum »Medium der Erinnerung« (S. 28).

In seiner 1991 erschienen Untersuchung »Dämonen unterm roten Stern. Zur Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers« betrachtet Frank-Michael Raddatz Müllers dramatisches Œuvre der siebziger Jahre vor der Folie der »historisch-gesellschaftlichen Entfaltung autobiografischer Momente« (S. 1), aus denen er den Begriff eines literarischen Konzepts der »Obsession« destilliert. Mittels der »ästhetische[n] Artikulation des objektiven Gehalts ihn prägender subjektiver Erfahrungen«, mache Müller »die autobiografischen Erfahrungen zum Prüfstein von Gesellschafts- und Geschichtstheorien« (ebd.). Raddatz meint, in Müllers »einschneidende[n] biografische[n] Erlebnisse[n] den eigentlichen ›Glutkern‹« (ebd.) seiner Stücke entdecken zu können. »Die ästhetische Entfaltung individualpsychologischer Momente« lasse »im Trauma oder der individuellen Deformation [...] Subjektivität und Geschichte« (S. 7) koinzidieren. Weil Müller seine biografischen Katastrophen thematisiere, lege er ihre historische Substanz frei, und mache sie, indem er jenseits von Geschichte auf die Verdrängungen blickt, zum Gegenstand von Erkenntnis. (S. 36) Unbestritten ist Raddatz' Feststellung (das gilt im gleichen Maße für die Arbeiten von Hendrik Werner und Georg Wieghaus), dass ein genuiner Schreibimpuls Müllers das Anschreiben gegen schockhafte Erfahrungen der Schwäche und des Verrats gewesen sei. Raddatz' Ansatz greift jedoch entschieden zu kurz, wenn er meint »anhand der autobiografischen Texte Heiner Müllers die persönlichen Erfahrungen des Autors« (S. 3) bestimmen zu können. Es bleibt nämlich zu hinterfragen, ob eine solche Monokausalität ästhetischer Entfaltung des »historischen Kerns der subjektiven Regungen des Künstlers« (S. 38) überhaupt bestehen kann. Wenn Heiner Müller eine frühe Schockerfahrung

---

<sup>107</sup> Georg Wieghaus: *Zwischen Auftrag und Verrat. Werk und Ästhetik Heiner Müllers*. Bern/Ffm. 1984

als ›erste Szene seines Theaters‹ (s. a. GI 1 90) bezeichnet, ist damit im Grunde weniger über Traumata seiner Biografie ausgesagt, als vielmehr über die Prinzipien seiner ästhetischen Produktion. Denn erst a posteriori wird diese angebliche Urszene inszeniert und lediglich in die Vergangenheit zurückprojiziert. Müllers auf ›subjektiven Traumata‹ bestehenden Texte, sind in diesem Sinne vielmehr Umschreibungen einer Urszene, die an sich nicht existiert<sup>108</sup>, wie die unterschiedliche künstlerische Verarbeitung autobiografischer Motive im Werk Müllers anzeigt. Man schaue sich nur die unterschiedliche Bewertung des Vaters in frühen und späteren Texten Heiner Müllers an.<sup>109</sup> Warum Raddatz' Untersuchung trotz dieser methodischen Fehlannahme funktioniert und mit Erkenntnisgewinn zu lesen ist, liegt daran, dass es Raddatz letztendlich selbst nicht um »die Reflexion der Stellung des subjektiven Materials zur objektiven Intention der Artefakte« (S. 5) geht. Das nämlich würde voraussetzen, dass Müllers ›autobiografischen‹ Erfahrungen empirisch nachprüfbar so stattgefunden hätten, wie Müller sie beschreibt. Es geht Raddatz vielmehr darum, sie in ihrer Beschreibung – und das heißt Verarbeitung – als künstlerische Grundmuster zu behandeln, als Motive und Motivketten, die in Müllers Werkpartitur in allen möglichen Variationen wieder auftauchen und eben von der Unmöglichkeit handeln, Realität schreibend einzuholen. Denn die beschriebene ›Realität‹ selbst ist immer schon Literatur. Stattdessen fasst Raddatz die Dialektik von Subjektivität und Geschichte ins Auge, die Transformation von im Kunstwerk objektivierter subjektiver Erfahrung in politisch emanzipatorisches Material durch die »gesellschaftliche Entfaltung autobiografischer Momente« (S. 8). Das Verhältnis von Geschichte und Subjektivität stiftet Heiner Müllers Literaturkonzept der »Obsession«, das, wie Raddatz richtig feststellt, starke Bezüge zur Geschichtsphilosophie Walter Benjamins aufweist. »Im Trauma schlägt Geschichte in Subjektivität um und konstituiert sie zugleich.« (S. 37) Die Konstitution von Subjektivität vollzieht sich für Raddatz als genuin politischer Prozess, der die Subjektstruktur letztendlich gänzlich in Frage stellt, weil er Konstitution und Explosion gleichsetzt. »... die Individuen selbst sind Schauplatz der historischen Konflikte, *in ihnen* kollidieren die Epochen« (S. 34).

Raddatz legt seiner Analyse der Stücktexte der siebziger Jahre drei ›autobiografische Momente‹ zu Grunde, die er den Prosatexten DER VATER und TODESANZEIGE entnimmt. Zum einen sei das die Erfahrung von Schwäche und Gewalt, von Müller festgehalten im Bild des sich schlafend stellenden Sohnes im Moment der Verhaftung des Vaters durch SA-Schergen. Als zweites identitätsstiftendes Moment erkennt Raddatz den Verrat des Vaters, als er seinem Sohn eine Ergebnisadresse an den ›Führer‹ in den Schulaufsatz diktiert: das Bollwerk Familie – »draußen ist der Feind« (KOS 24) – erweist sich als opportunistisches Kleinbürgerheim. Das dritte Trauma schließlich löse der Suizid Müllers Frau, der Dichterin Inge Müller aus, den Müller als Streifzug durch die WÜSTEN DER LIEBE – wie der Titel einer früheren Textfassung im Rekurs auf Rimbaud heißt – in seiner TODESANZEIGE poetisch verarbeitet. Raddatz sieht in den drei hier genannten, von Müller selbst als schockhaft bezeichneten Grunderfahrungen die ›Urszenen‹ für Müllers literarische Produktion

<sup>108</sup> s. a. meine Ausführungen im Kapitel »2.1. ›Eine Autobiografie? – Anmerkung zu einem paradoxen autobiografischen Diskurs« im ersten Teil der vorliegenden Arbeit

<sup>109</sup> Vergleicht man den frühen Text DER VATER mit den entsprechenden Passagen aus KRIEG OHNE SCHLACHT und dem aus dem Nachlass veröffentlichten Text [Im Herbst 197.. strab mein Vater], wird deutlich, dass die Texte nicht eine fixe Urszene reproduzieren, sondern jeweils im Fokus auf eine veränderte Gegenwart neu inszenieren.

der siebziger Jahre. Sie konstituieren »die drei großen Themenkomplexe des Spätwerks« (S. 33), denen sich Raddatz in der Folge mit eingehendem Eifer und zum Teil überraschenden Ergebnissen zuwendet. So entdeckt Raddatz im »Geschichtskomplex«, dass Müllers Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte nicht primär seinen biografischen Erfahrungen geschuldet sei, sondern durch den schonungslosen (voyeuristischen) Blick auf die historischen Deformationen strukturiert werde. Anhand der Analyse der Stücke DIE SCHLACHT, GERMANIA TOD IN BERLIN sowie LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUSSEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI kann Raddatz nachweisen, dass Müllers Zivilisationskritik auf ein Geschichtsbild rekurriert, das politische Regression, soziale Deformation und psychische Selbstverstümmelung als Fortschritt darzustellen pflegt. Einem ähnlichen Verdikt wird das europäische Revolutionsmodell unterzogen, das Raddatz im »Revolutionskomplex« untersucht. Der zerstörerischen Todesproduktion des Abendlandes werde in den Stücken MAUSER und DER AUFTRAG ein produktiver Todesbegriff entgegengestellt, der Brechts Modell der Lehrstücke mit Artauds »Theater der Grausamkeit« kurzschließe. Wie für Benjamin stelle sich der abendländische Geschichtsprozess für Müller als katastrophaler Irrweg dar, »der sich aus den Invarianten des abendländischen Geistes, insbesondere seinem spezifischen Naturverhältnis und der Abspaltung des Lebens vom Tod« (S. 3) herleite. Vor diesem Hintergrund bleibe die revolutionäre Todesproduktion, wie sie insbesondere in MAUSER thematisiert wird, als Praxis der Humanisierung eng an die Schaffung des gesellschaftlich Neuen gebunden. Die Enteignung des Todes werde zur notwendigen Voraussetzung gesellschaftlicher Emanzipation. Nur indem das Individuum lernt, sein Leben nicht als Eigentum zu betrachten, könne es in die Einheit von Leben und Tod, in die zerstörerisch-schöpferische Dynamik der »Lebensrevolution«<sup>110</sup> vordringen. Den »Frauenkomplex« begrenzt Raddatz auf die Interpretation der HAMLETMASCHINE, erweitert ihn jedoch zugleich durch einen Exkurs über Müllers Engelbilder, die von dessen Affinität zu Benjamins Geschichtsphilosophie zeugen. Zu Recht erkennt Raddatz in der HAMLETMASCHINE Müllers düsterstes Stück, denn ohne blutige Gewalttaten ist die Wahrheit dort nicht zu haben. Als Elektra gebiert Ophelia Hass, Verachtung, Aufstand und Tod (s. a. W 4 554). Die Auflehnung der Frau vollziehe sich jenseits der Grenzen männlicher Rationalität und speise sich aus dem Affekt, konkret: der dem Hass verpflichteten Rache. Entgegen den Entwürfen in MAUSER und ZEMENT werde die revolutionäre Arbeit dabei nicht mehr als Produktion begriffen, der notwendig immer auch die Destruktion immanent war. Vielmehr, so Raddatz, ersetze die Destruktion gänzlich die positive Arbeit. Davon, dass sich die HAMLETMASCHINE, wie Raddatz meint, jeglicher Perspektive auf Zukunft verschließt, kann jedoch keine Rede sein. Denn während der Mann in Müllers Stück dazu verdammt ist, die Grundmuster patriarchalischer Herrschaftsverhältnisse zu reproduzieren, gelingt es der Frau – Verkörperung der »Einheit von Geburt und Tod« (W 8 177) – nicht nur ihr Gefängnis zu sprengen, sondern auch eine qualitativ neue, wenngleich noch stumme Gewalt zu produzieren. Die in Mullbinden eingeschnürte Ophelia bleibt »reglos in der weißen Verpackung« (W 4 554) auf der Bühne zurück. Der geschundene Körper besetzt den Raum. Die Befreiung kann allerdings nur leisten, wer sich mit dieser Rolle identifiziert. »Ich gehe in den Kampf, bewaffnet mit den Demütigungen meines Lebens.« (W 5 40), heißt es zwei Jahre später im AUFTRAG. Die Unterdrückung ist die Waffe der Unterdrückten.

---

<sup>110</sup> Richard Herzinger verwendet den Begriff der »Lebensproduktion«, um Müller in eine vitalistische Tradition zu stellen, die gesellschaftliche Emanzipation nicht mehr zuläßt.

Wie Wieghaus und Raddatz leitet Hendrik Werner Müllers subjektive Schreibimpulse aus einer Handvoll traumatischer Gedächtnisspuren her. Auch ihm dienen die den Prosatexten *DER VATER* und *TODESANZEIGE* zugrunde liegenden literarischen Konstellationen als Ausgangspunkte einer psychopathografischen Untersuchung – der psychoanalytische Ansatz scheint ihm die einzig tragfähige Herangehensweise an Müllers Werk (s. a. S. 204). »Im Namen des Verrats«<sup>111</sup> betrachtet Werner die »autobiografischen Maskenspiele« (S. 7) Müllers als »verhüllte Bekennerschreiben« (ebd.), die darauf zielen, »die extratextuelle Referenz durch Gesten der Entstellung zu verbergen.« (S. 34) Die zentrale Rolle in Werners psychoanalytischem Krimi übernimmt eine mythopoetologisch überkodifizierte Vater-Figur, die Werner anagrammatisch mit dem Verrat identifiziert, »den die Forschungsliteratur unisono als Müllers zentrales Thema profiliert« (S. 7)<sup>112</sup>. Werner sieht in Müllers poetischer Produktion den Kampf des Dichter-Sohns gegen den Vater, der ihm in diesem Kampf stets die Hand führe. Müllers Versuch, den Vater schreibend abzustreifen, müsse misslingen. In der (Um-)Schrift bleibe er anwesend. Die ewige Wiederkunft des Verrats sei die Überlebensgarantie für beide: Vater *und* Sohn. So habe das »Vatergespenst [...] nicht nur seine Schriften, sondern auch sein Schreiben erzeugt« (S. 9). In sieben Kapiteln untersucht Werner die Dynamik dieser »Ästhetik des Verborgenen« (S. 7), die Heiner Müllers »Gedächtnis der Texte« (ebd.) diktiert. Dabei trage der »Spätgeborene« Müller »den Agon mit dem uneinholbaren Erzeuger der Schrift stellvertretend mit einem maskierten Heer aus, das sich aus mythischen, politischen und literarischen Vaterfiguren rekrutiert.« (S. 9) Wie schon Raddatz, widmet sich Werner in seinem teilweise kryptischen Text jedoch nicht Müllers Autobiografie, sondern in erster Linie seinem dramatischem Schaffen, das er als Umschreibung, Widerschreibung und Wiederschreibung der traumatischen »Urszenen« liest. »Die autobiografischen Male geben sich als Reinszenierungen zu lesen, die nicht mimetisch verfahren können, sondern Neubedeutungen der traumatisierten Erinnerung sind. [Daher] wird die Lektüre von Müllers intertextuell organisierter Erinnerungsarbeit durch Nachträglichkeit, Verschiebungen und Monumentalisierungen verstellt.« (S. 193)

Im ersten Teil seiner Arbeit sucht Werner ausgehend vom autobiografischen Gedächtnisdiskurs nach den Ursachen der »Psychotisierung der Schrift« (S. 10), indem er Müllers großem literarischen Thema, dem Verrat, einen individualgeschichtlichen Subtext zuordnet, der »dem frühkindlichen Ungehorsam gegenüber einem Kommandowort des Vaters« (ebd.) geschuldet sei. Ausgangspunkt ist Müllers Erzählung *DER VATER*, in der dem Verrat des Sohnes der Verrat des Vaters am Sohn folgt. Werner zufolge stellt diese lebensgeschichtliche »Wunde« die Grundlage für die »Schreibmoral Heiner Müllers« (S. 20) dar, dessen Arbeit es ist, diese Wunde schreibend offen zu halten, um die Urszene durch ihre »unabschließbare Reinszenierung« (S. 27) zu bewahren. Die Grunderfahrung »Väter verraten Söhne verraten Väter« (S. 311) konstituiere Heiner Müllers »Gedächtnis der Texte«. Vor dieser Folie interpretiert Werner Müllers Schriften als Monumente dessen, was sie verdrängt haben. Mit psychoanalytischer Akribie versucht er anhand der Mechanismen der Verdrängungsarbeit Müllers Schreiben auf diese eine, alles bestimmende Urszene des doppelten Verrats zurückzuführen. In dieser Konstellation koinzidieren Vater und Verrat als

<sup>111</sup> Hendrik Werner: *Im Namen des Verrats. Heiner Müllers Gedächtnis der Texte*. Würzburg 2001

<sup>112</sup> »Müller hinterlässt uns ein Revolutionspanoptikum über das eine große romantische Thema: die verratene Revolution. Verrat Verrat Verrat – das ist das immer gleiche Garn, mit dem er alle seine Stoffe zusammengeknäht hat.« (Wolf Biermann: *Die Müller-Maschine*. In: *Der Spiegel* vom 8. 1. 1996, 154)

Determinanten Müllers Textproduktion. Zwar werde dieser sich dem Diktat des Vaters zu erwehren versuchen – entkommen werde er ihm nicht. Der zweite Teil Werners Arbeit zieht eine Verbindungslinie zwischen Müllers manipulierter Linkshändigkeit (›right hand shift‹) und dem sich im väterlichen Diktat vollziehenden politischen ›right shift‹, die sich in der Poesie Heiner Müllers als ›Seitigkeitssystem sich gegenseitig kontaminierender Differenzen‹ (S. 11) wiederholen. Zeit seines Lebens kämpfte der Linkshänder Heiner Müller gegen die ihm auferlegte Rechtshändigkeit an. Indem er seine ›Kastration‹ widerschreibe, monumentalisiere er sie zugleich. Werner leitet daraus eine literarische Strategie Müllers ab, welche durch intertextuelle Manöver »die ihm angetane Gewalt an den dramatischen Figuren« (S. 49) wiederhole, um an sie zu erinnern, zugleich aber gegen sie anzuschreiben. Die Entmachtung der (deutschen) Linken, die Dichotomie von links – rechts sowie der juristische Diskurs ›Recht‹ und ›Unrecht‹ bilden den politischen Subtext dieses individualgeschichtlichen Defekts. Im folgenden Kapitel zeigt Werner, wie Müller die »individualhistorischen Deformationen« (S. 11) in kulturelle Codes übersetzt, »um sie durch Gesten der Überhöhung mit paradigmatischen Geltungsansprüchen auszustatten« (ebd.) Die gezeichneten Körper dienen Müller, so Werner, als Agenten ihrer gewaltsamen politischen und körperlichen Umkodierung. Kulturelles Gedächtnis erscheint vor dieser Folie als Folge körperlicher und geistiger Verstümmelung. Die Zusammenlegung von Straf- und Gedächtnisapparat in der »strafkolonialen ›Schreibmaschine‹« (S. 85) lege von dieser (politischen) Manipulation der Erinnerung Zeugnis ab. Mit einer der kulinarischen Fachliteratur entlehnten Terminologie wendet sich Werner im vierten Teil seiner Dissertation der »eucharistischen[n] Motivik in Müllers Texten« (S. 117) zu. Demzufolge zielen Müllers eng mit der Leidensgeschichte eines »real versagenden Sozialismus« (ebd.) verknüpfte sakralisierte Mahlzeiten »vorgeblich auf die Stärkung und initiatorische Erneuerung eines sozialistischen Kollektivs, das auf Selbstversicherung fixiert ist« (ebd.). Das Misslingen dieser heiligen Kommunion führt Werner am Beispiel der müllerschen Hamletfigur vor (auf die analog verlaufende Einverleibung Shakespeares durch den Dichtersohn Müller weist Werner wiederholt hin). Das für das FAMILIENALBUM festgehaltene anthropophage Festmahl »spielt auf den Übergang vom patriarchalischen System (Stalinismus) zur Herrschaft der Söhne an, die sich vorgeblich der Egalität (Demokratie) verpflichten« (S. 135). Doch die vaterlose Gesellschaft müsse scheitern, weil Hamlet sich der Kommunion mit der »Brüderhorde« (Freud) verweigere, das Inzestverbot breche und schließlich das patrilineare Erbe annehme. Werner meint in diesem Hamlet eine ›autobiografische Maske‹ Müllers entdecken zu können. In der Folge geht Hendrik Werner Müllers »Beschwörung der Toten« (S. 154) nach, die der »Nekromant« (ebd.) und »theatrale Totenführer« (S. 160) Müller als intertextuellen »Dialog mit den Toten« (W 3 165 u. JN 31) betreibe. Werner spezifiziert hier seinen Ansatz auf Müllers »Mantik« (S. 154) hin. Die Tatsache, dass Müller die marxistische Geschichtsphilosophie widerschreibe, die »das transgenerationale Erbe abweist« (S. 176), erlaubt es Werner, »Müllers Archäologie des Gespenstes als Totenbeschwörung mit futurologischem Impetus zu lesen« (S. 12). Setzte sich Werner in den vorangegangenen Kapiteln ausschließlich mit Strategien und Motiven auseinander, welche die Abhängigkeit des Dichtersohns von seinen (biologischen, politischen, poetischen) Vätern im Namen des Verrats begründeten, wendet er sich im sechsten Teil seiner Untersuchung einem vordergründig maternalen Erinnerungsdiskurs zu. In seiner Autobiografie »schaltet Müller den Szenen im Namen des Verrats ein Anfangstableau vor« (S. 193), das als Müllers erste Erinnerung einen Gang auf den Friedhof mit der Großmutter darstellt: »Da stand ein Denkmal für Gefallene des Ersten Weltkrieges, aus Porphyr, eine

Gewaltige Figur, eine Mutter.«<sup>113</sup> Auch hier macht Werner sogleich die »patriarchalische Besetzung« (S. 195) aus, »die das Verhältnis der Leibesfrucht zur Mutter zugunsten der Vater-Sohn-Dyade ausblende, deren Müllers Gedächtnis der Texte bedürfe, um zeugungsfähig zu sein« (ebd.). Denn Müller verdanke diese seine »erste Erinnerung« einem Schulaufsatz zu eben diesem Thema und erweist sich somit als Zitat. Müllers »Monumente« (S. 193) seien bereits »Modellierungen von Weiblichkeit, die sich patriarchalisch verfassen« (S. 196) und die maternale Urszene einem paternalen Textgedächtnis zuschlagen. Die »unkündbare Sohnschaft« (S. 204) manifestiere sich im väterlichen Diktat, das den Vater – noch in seiner Abwehr durch den Sohn – im literarischen beziehungsweise literalen Denkmal verewige. »Der Sohn vieler Väter widerschreibt zwar Konzeptionen von Urheberschaft, widerschreibt jedoch jene Väter, die er zu Erzeugern seiner literarischen Produktivität monumentalisiert.« (S. 302) Im letzten und umfassendsten Teil seiner Dissertation beschreibt Werner die Mnemotextualität Müllers Poesie als prospektive intertextuelle Strategie, welche »die Bodenlosigkeit der akkumulierten Prätexte« (S. 293) profiliere. Müller schreibe jedoch nicht voraussetzungslos, »sondern im Dialog mit Geschriebenem« (GI 2 67). Aus seiner »Textophagie« (S. 244) mache er kein Hehl: »Ich schreibe so viel ab, dass kein einzelner es merken kann ...« (GI 1 127) Dabei begreife der »radikale Intertextualist und Ruinierer« (S. 244) das Eigen-/Fremdzitat als politisches und subversives Potenzial. Im »Medium der rekurrenten Schrift« (S. 245) bleibe die »Erinnerung an die Zukunft« (GI 2 148) unauslöschbar erhalten. Im Rekurs auf Benjamin profiliere Müller das Zitat als »Mater der Gerechtigkeit«<sup>114</sup>. Der intertextuelle »Tigersprung«<sup>115</sup> sei der Brückenkopf zwischen noch unbefreiter Vergangenheit und potenziell revolutionärer Jetztzeit« (S. 248). Zugleich sei Müllers dialogische »Zitomanie« (S. 286) als Reflex auf die »monologischen Machtwörter« (ebd.) der Staatsmacht beschreibbar, die ihn mit »Aufführungsmoratorien, Druckverboten und Korrekturgeboten« (ebd.) belege. Abschließend greift Werner »das Verhältnis des Spätgeborenen zu seinen mutmaßlichen Dichter-Vätern Shakespeare und Brecht« (S. 251) auf, das er als »unabschließbar und agonal« beschreibt. Müllers Vorläufer im Medium der Schrift seien die »Diktanten und Diktatoren« (S. 311), gegen deren Diktat Müller anschreibt und dem er dennoch gehorcht. Der Versuch dem väterlichen Diktat schreibend zu entkommen erweise sich somit als Circulus vitiosus. »Heiner Müller hat sich im Medium der Schrift geopfert, um stellvertretend Zeugnis über sein Leben als Sohn in mehr als nur zwei Diktaturen abzulegen.« (S. 313)

## 1.5. Lesarten in der Sekundärliteratur zu KRIEG OHNE SCHLACHT

Die ausschließlich Müllers Autobiografie gewidmete deutschsprachige Sekundärliteratur lässt sich bisher an den Fingern einer Hand abzählen. Sie erschöpft sich im Wesentlichen in den Aufsätzen von Jost Hermand, Wolfgang Schemme und Gerhart Pickerodt. In seiner

<sup>113</sup> KOS 18. Jan Christoph Hauschild hat sich die Mühe gemacht, Müllers Erinnerung mit den Fakten abzugleichen: »Das Denkmal steht heute noch, ein Mahnmal mit der Inschrift ›Stark wie der Tod‹, das 1923 errichtet worden war. Es zeigt einen stilisierten Krieger im Moment der tödlichen Verwundung.« (Hauschild 2001, 23)

<sup>114</sup> Benjamin-GS II, 363

<sup>115</sup> Benjamin-GS I, 701

rezensionsähnlich angelegten Polemik rechnet Jost Hermand Müllers »weit ausholende Autobiografie«<sup>116</sup> unter »jene Gruppe von Rechtfertigungsbüchern desillusionierter DDR-Autoren«<sup>117</sup>, bei denen sich die Enttäuschung über die politische Alternativlosigkeit und die damit verbundene Wirkungslosigkeit gesellschaftlichen Engagements im »Rückzug ins Private, Eigene, Autobiografische«<sup>118</sup> niederschlägt. Hermand stört sich vor allem an der distanzierten Grundhaltung Müllers gegenüber dem eigenen autobiografischen Material – einer wesentlichen Qualität des Textes – die einer »jede Möglichkeit eines historischen Fortschrittsdenkens leugnende Weltanschauung«<sup>119</sup> Folge leiste. KRIEG OHNE SCHLACHT sei der Versuch, »sich von vornherein als unengagiert hinzustellen, um so seinem Leben – jenseits aller politischen Umbrüche – wenigstens im Bereich des Ideologischen oder der menschlichen Haltung eine gewisse Kohärenz zu verleihen.«<sup>120</sup> Exemplarisch für diese Haltung sei die »betonte Asozialität«<sup>121</sup> des Bohemiens Müller, die den grundsätzlichen »Ausstieg aus dem bürgerlichen Leben« (KOS 294) vorwegnimmt, den seine Figurenzitate Johann Fatzer, Charles Manson oder Meinhof/Ophelia/Elektra/Medea vollziehen. Doch was Hermand als Pose eines poetischen Anarchismus unterschätzt, ist für Müllers Kunstverständnis konstitutiv.<sup>122</sup> Die Kunst vermag den existenziellen Gegensatz von Leben und Denken (»Kunst ist lebensfeindlich«, KOS 315) aufzuheben. »Das ist [...] eine vielleicht asoziale oder zumindest antisoziale, aber moralische Funktion von Kunst.« (KOS 316) Man möchte Hermand die Re-Lektüre von Müllers frühem Stück DER LOHNDRÜCKER empfehlen, um ihn daran zu erinnern, dass sich Müllers (angeblich verleugnetes) Engagement mitnichten ideologischer Naivität verdankt, sondern einem Begriff des Politischen entspringt, der die Macht der Ideen immer wieder am Widerstand der Körper bricht. Politik findet bei Müller nicht primär als historisch-gesellschaftliche Bewegung statt, sondern als Bewegung *in* und *von* Körpern. Das Schlachtfeld ist der Mensch selbst.

Auch Norbert Otto Eke erkennt in Heiner Müllers autobiografischen Äußerungen eine »Abwehrstrategie«<sup>123</sup>, die auf die »Verleugnung eigener politischer Enttäuschungen«<sup>124</sup> hinausläuft. Müllers Lebenserinnerungen erhellen demzufolge weniger seine Biografie, als dass sie »Sichtblenden«<sup>125</sup> aufstellten. Müller spreche über seine eigene Person vor allem dort, »wo dies im Zusammenhang mit seinen ästhetischen und politischen Ansichten, Intentionen und Zielsetzungen steht«<sup>126</sup>. So dienen auch die »zahlreiche[n] Selbststilisierungen«<sup>127</sup> in KRIEG OHNE SCHLACHT Müllers Credo vom »Primat des Werkes«<sup>128</sup>.

---

<sup>116</sup> Hermand 1993, 256

<sup>117</sup> ebd.

<sup>118</sup> Hermand 1993, 255

<sup>119</sup> Hermand 1993, 255f.

<sup>120</sup> Hermand 1993, 256

<sup>121</sup> Hermand 1993, 264

<sup>122</sup> Nikolaus Müller-Schöll sieht in der »Asozialität« [...] das Paradigma von Müllers Schreiben« (Müller-Schöll 2001, 470–474, hier: 473f.)

<sup>123</sup> Eke 1999, 14

<sup>124</sup> ebd.

<sup>125</sup> Eke 1999, 13

<sup>126</sup> ebd.

<sup>127</sup> ebd.

<sup>128</sup> ebd.

Wolfgang Schemme versucht im Gegensatz zu Hermand die »Distanziertheit und Kälte«<sup>129</sup> des »kühl beobachtende[n], sich auf die Haltung des Betrachtens beschränkende[n] Autor[s]«<sup>130</sup> aus Müllers eigener Biografie heraus zu begreifen. Schemme liest Müllers LEBEN IN ZWEI DIKTATUREN vor allem als Drama, das der Autor Müller als Konflikt zwischen sich und dem Staat, in dem er lebt, inszeniert<sup>131</sup> und das die Widersprüche eher verschärfe als verschweige.<sup>132</sup> Müller gehe es bei der Beschreibung von Erfahrungen nicht darum, Einzelheiten seines Lebens preiszugeben, sondern darum, sie paradigmatisch einem »Spannungsfeld«<sup>133</sup> einzuverleiben, das der Dramatiker »zwischen dem Stückeschreiber und dem Machtapparat der DDR aufgebaut hat«<sup>134</sup>. Ausgehend von dem Text ERINNERUNG AN EINEN STAAT, der KRIEG OHNE SCHLACHT als »autopoetologisches« Manifest hintangestellt ist, sieht Schemme in Müllers Autobiografie keine auf Kohärenz abzielende Lebensbilanz. So wenig wie seine dramatisches Werk bezwecke KRIEG OHNE SCHLACHT die Harmonisierung von Widersprüchen, sondern belasse erzähltes Leben »als Produkt einer mündlichen Kommunikation, die nicht fest-stellt«<sup>135</sup> in seiner Widersprüchlichkeit. Was Hermand als Vernebelung verdrängten politischen Engagements beschreibt, macht Schemme als literarische Strategie sichtbar: Der von allem politischen unberührte politische »Kern« (KOS 64), die »distanziert illusionslose Haltung, mit der er sich in jener »Misere einen Freiraum schaffte und bewahrte««<sup>136</sup>, machte ihn erst zu »ein[em] politische[n] Dichter« (KOS 183). Der Aufenthalt im »Material DDR« (s. a. KOS 113) sei es gewesen, der »Müllers künstlerisches Schaffen in Gang hielt«<sup>137</sup>.

Weil Müllers Gedächtnisarbeit darauf abziele, »das Autor-Ich von seinem biografisch-sozialen Umfeld weitgehend abzulösen und es wie eine dramatische Figur zu inszenieren«, schlägt Gerhard Pickerodt vor, Müllers Text nicht »primär historisch, psychologisch oder sozial« zu lesen, »sondern dramaturgisch«<sup>138</sup>. Es bleibt jedoch zu hinterfragen, ob »die politischen Instanzen, mit denen das Ich die Kämpfe um seine Entfaltung als Autor auszukämpfen hatte«<sup>139</sup> tatsächlich zur Entwertung des »personale[n] Umfeld[s]« führt. Es sei, so Pickerodt, auffällig, dass »Müller den Gedächtnisstoff nicht gleichsam nachträglich dramatisiert, dass er ihn vielmehr als Drama vergegenwärtigt«<sup>140</sup>. Müllers Aussage über die Haltung zu den von ihm produzierten Texten gälte demzufolge auch für sein autobiografisches Drama: »Das eigentliche Schreiben ist ein Kampf gegen den Text, der entsteht.« (KOS 299) Es leuchtet ein, dass Pickerodt seinen Ansatz an dieser poetologischen Selbstaussage Müllers aufhängt, denn sie bestimmt die poetische Struktur des Textes. Als

---

<sup>129</sup> Schemme 1995, 204

<sup>130</sup> Hermand 1993, 256

<sup>131</sup> s. a. Schemme 1995, 205. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt Frank Schirrmacher in seiner Rezension in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 11. 7. 1992. Diese Lesart liegt nahe, bezeichnet doch Müller selbst seine Existenz in der DDR als soziales »Rollenspiel« (KOS 61), sich selbst als kalten »Beobachter« (KOS 134) und »Materialsammler«. Gerhart Pickerodt vertieft diesen Ansatz und bietet damit eine wichtige methodische Basis meiner kritischen Auseinandersetzung mit Müllers Text.

<sup>132</sup> s. a. Schemme 1995, 203

<sup>133</sup> Schemme 1995, 205

<sup>134</sup> ebd.

<sup>135</sup> Schemme 1995, 203

<sup>136</sup> Schemme 1995, 207f.

<sup>137</sup> Schemme 1995, 208

<sup>138</sup> Pickerodt 1995, 65

<sup>139</sup> ebd.

<sup>140</sup> Pickerodt 1995, 66



Kulisse für die Inszenierung des »Beziehungsdrama[s] zwischen einem Staat und seinem bestgehassten und meistgefürchteten Stückeschreiber«<sup>141</sup> diene die Ruine des untergegangenen Staates. Der Antagonist existiert in der Jetztzeit Müllers Erzählung nicht mehr. Die DDR ist abgewickelt. Die Autobiografie wird zum Ausdruck einer Lebenskrise.<sup>142</sup> Dem entspräche auch Müllers Äußerung in einem »Spiegel«-Interview von 1990: »Ich war immer auf beiden Seiten.« (GI 3 106) Müller zitiert hier den »Hamletdarsteller« aus seinem 1977 geschriebenen Stück DIE HAMLETMASCHINE, einem Text, der einen Epochenriss beschreibt. Der Riss geht, auch das ein unausgesprochenes Zitat, durch den Autor, dem das Leben zum Material wird. »... dieser Bruch, die Gegnerschaft zu sich, disponiert die Gedächtnisarbeit.«<sup>143</sup> In der Gegenwart der Gedächtnisarbeit werden die Sedimente der Erinnerung als Fremdkörper erfahren. Dem korrespondiere auf textueller Ebene die Distanz, mit der der Autor dem eigenen, dramatisierten Gedächtnismaterial gegenübertritt: »Aus dem biografischen Material ist gleichsam ein eigenständiges Stück erwachsen, welches das gegenwärtige Ich aus einer ästhetischen Distanz heraus betrachtet.«<sup>144</sup> Die »Distanz« stehe für den Konflikt, den Müller redend ausagiert, die »Schlacht ohne Krieg«<sup>145</sup>. Als poetischer Selbstentwurf Müllers Existenz als Dichter *müsse* KRIEG OHNE SCHLACHT aufgrund dieses Konfliktes *scheitern*. In der Lebensbeschreibung, die Schlachtbeschreibung wird, fallen Schlacht und Beschreibung in eins. Im Drama, der »Schlacht ohne Krieg«, werde dieses Scheitern manifest. »Der Text also schließt nicht vergangenes Leben virtuell ab, [...] sondern eröffnet ein neues.«<sup>146</sup> Der autobiografische Konflikt lasse »die Gegenwart als indefinites, bewegtes und zukunfts offenes Drama«<sup>147</sup> erscheinen. Mit dieser Sichtweise stellt Pickerodt die Weichen für eine notwendig und grundsätzlich neue Rezeption Müllers missverstandenen »Abgesangs«, dem diese Arbeit folgen will. Denn mit KRIEG OHNE SCHLACHT setzt Müller nicht den Schlusspunkt hinter eine gescheiterte Hoffnung, sondern öffnet die Perspektive für das utopische Potenzial einer Erinnerung, die im Vergangenen »Unabgeholtenes«, »Unterlassenes«, »Unbesorgtes« im blochschen Sinne aufspürt, um es als »zu Besorgendes«<sup>148</sup> im Zeitbewusstsein zu verankern.

Die Genese der poetischen Bedeutungsstruktur des Textes KRIEG OHNE SCHLACHT LEBEN IN ZWEI DIKTATUREN von Heiner Müller ist der zentrale Gegenstand der Magisterarbeit von David Beikirch<sup>149</sup>. Neben der Beschreibung des im Nachlass tatsächlich vorhanden Materials zu diesem Themenkomplex besteht das Verdienst dieser Arbeit vor allem darin, dass sie die Genese der poetischen Bedeutungsstruktur aus dem Text der

<sup>141</sup> Sigrid Löffler: Feind im Spiegel ... a. a. O.

<sup>142</sup> s. a. Pickerodt 1995, 69. In seiner »Einführung in eine konstruktivistische Literaturtheorie« schlägt Bernd Scheffer vor, die literarische Autobiografie als Symptom einer lebensgeschichtlichen »Krise« zu begreifen. (s. a. Scheffer 1992, 252f.). Für diese These spräche die Häufung autobiografisch motivierter Publikationen von DDR-Autoren, von denen sich die meisten auf die eine oder andere Weise mit dem System identifiziert/arrangiert haben, um die »Wendezeit« (Günter de Bruyn, Christoph Hein, Werner Heiduczek, Stefan Hermlin, Walter Janka, Herrmann Kant, Christa Wolf und eben Heiner Müller).

<sup>143</sup> Pickerodt 1995, 64

<sup>144</sup> Pickerodt 1995, 69

<sup>145</sup> Pickerodt 1995, 71

<sup>146</sup> Pickerodt 1995, 64

<sup>147</sup> Pickerodt 1995, 70

<sup>148</sup> Bloch 1970, 282

<sup>149</sup> David Beikirch: Zur Genese der poetischen Bedeutungsstruktur des Textes KRIEG OHNE SCHLACHT LEBEN IN ZWEI DIKTATUREN von Heiner Müller. Magisterarbeit im Fachbereich Neuere deutsche Literatur an der Humboldt-Universität zu Berlin. Berlin 2004, unpubliziert

Autobiografie Müllers selbst ableitet und nicht in einem wie auch immer gelagerten lebensgeschichtlichen Bedeutungszusammenhang aufzuspüren sucht. Beikirch sieht den strukturellen Ursprung und die poetische Begründung des Textes in der unvermittelten Widersprüchlichkeit des Verhältnisses von Erzähler und Erzählung. Anhand weniger Beispiele gelingt es ihm nachzuvollziehen, wie aus dem im Zusammenhang mit KRIEG OHNE SCHLACHT generierten lebensgeschichtlichen Material eine poetische Bedeutungsstruktur entsteht, die über die subjektive Äußerung biografischen Erzählens weit hinausreicht und daher auf eine ästhetische Betrachtungsweise angewiesen ist, die sich den Ansprüchen historisch, psychologisch oder politisch begründeter Perspektiven entzieht. Dabei stützt er sich auf Nachlassmaterial, das alternative poetische Konzeptionen im Umgang mit dem autobiografischen Material durch Heiner Müller nahelegt, die im Text der veröffentlichten Biografie nicht erscheinen, seine Erscheinung jedoch maßgeblich prägen. In jedem Fall machen sie deutlich, dass Müllers literarische Auseinandersetzung mit der eigenen Biografie durch die von ihm selbst als gescheitert beschriebene Arbeit an KRIEG OHNE SCHLACHT eine neue poetische sowie inhaltliche Dimension gewinnt, die in Müllers Schreiben bis zu seinem Tod einen breiten Raum einnimmt. Aufgrund der Lückenhaftigkeit des Nachlassmaterials sind Einblicke in den Entstehungszusammenhang nur in begrenztem Umfang möglich. Dennoch – und das hat Beikirch überzeugend dargestellt, ohne der Gefahr einer Verallgemeinerung zu erliegen – lassen sich aus dem vorhandenen Material erstaunliche und äußerst produktive Ansätze zur Analyse der poetischen Bedeutungsstruktur des Textes gewinnen. Auf Beikirchs Forschungsergebnisse und Thesen wird an geeigneter Stelle im Rahmen der vorliegenden Arbeit verwiesen werden.

## 2. Dichtung und Wahrheit – Poetik der Erinnerung

... die Zukunft aber ist das Wiederholte.  
(Gilles Deleuze)

### 2.1. »Eine Autobiografie«? – Anmerkung zu einem paradoxen autobiografischen Diskurs

Der Untertitel von KRIEG OHNE SCHLACHT LEBEN IN ZWEI DIKTATUREN befindet sich erst auf Seite fünf des Buches, beziehungsweise auf der Rückseite des Schutzumschlags und lautet »Eine Autobiografie«. Die Bezeichnung »Autobiografie« ist marktstrategischen Überlegungen geschuldet, denn sie kommt dem Interesse des Publikums nach individueller Bekenntnis- und Enthüllungsliteratur entgegen, die das Einzelschicksal gern isoliert von historischen Prozessen in seiner individuellen wie eben auch sensationellen Einmaligkeit betrachtet. Es ist insbesondere dem verlegerischen Geschick des Cheflektors Helge Malchow zu verdanken, dass Heiner Müller die Veröffentlichung einer Autobiografie überhaupt ins Auge fasste. Der Hunger des Marktes nach Figuren, die dem hohlen Pathos der Wiedervereinigung wenn nicht einen nationalen Sinn, so doch eine Erklärung der Sinnlosigkeit und Unsinnigkeit der politischen Entwicklung gerade auch durch ihre Biografie verleihen konnten, machte KRIEG OHNE SCHLACHT zu einem Buch der Stunde – einem »Stundenbuch«. Die explizite Zuordnung zur literarischen Gattung der Autobiografie steuert das Rezeptionsverhalten des Lesers in eine bestimmte Richtung und scheint zunächst stimmig. Ist doch eine Autobiografie laut Literaturlexikon ein literarisches Selbstzeugnis, das eine zusammenhängende Erzählung vergangener Erlebnisse über einen größeren Zeitraum hinweg aus dem Rückblick bietet.<sup>150</sup> Doch schon die Wahl der Begriffe »Selbstzeugnis« und »zusammenhängende Erzählung vergangener Erlebnisse« mutet bei genauerem Hinsehen äußerst problematisch an. Insbesondere der unbestimmte Artikel »Eine« macht die notwendige Unabgeschlossenheit und Virtualität einer Lebensgeschichte explizit, die eben nur eine von unbestimmbar vielen Varianten der Verarbeitung des Materials »Leben« darstellt. Spätestens seit der durch das postmoderne Denken noch radikalisierten zeitgenössischen Metaphysikkritik existiert ein Jenseits der Sprache nicht. Demnach sind Erkenntnisprozesse – auch die Selbsterkenntnis – unhintergebar an Sprache gekoppelt.<sup>151</sup> Mit dem Verweis auf Genettes Drehtür-Metapher<sup>152</sup> stellt de Man fest: »Das jedem Verstehensprozess eignende

---

<sup>150</sup> s. a. Killy 1992, 58ff. Die Zahl der Veröffentlichungen auf dem Gebiet der Autobiografik, seien es Einzelaufsätze, Sammelbände oder Monografien, ist seit den späten siebziger Jahren ins Unüberschaubare gewachsen und nimmt in exponentiellem Ausmaß weiter zu. Gut lesbare, knappe Überblicksdarstellungen unter sowohl theoriegeschichtlichen als auch historischen Aspekten stellen die einschlägigen Publikationen von Martina Wagner-Engelhaaf (Autobiographie. Stuttgart/Weimar 2000) u. Michaela Holdenried (Autobiographie. Stuttgart 2000) dar. Im Anhang dieser Monografien finden sich jeweils umfangreiche Bibliografien zum Thema.

<sup>151</sup> Eine ebenso detaillierte wie fundierte Untersuchung zum Verhältnis von Textualität und Referenzialität in Autobiografien liefert Almut Finck in ihrer Dissertation »Autobiografisches Schreiben nach dem Ende der Autobiografie« (Berlin 1999).

<sup>152</sup> s. a. Genette 1993

Moment der wechselseitigen Spiegelung offenbart die der Erkenntnis, auch der Selbsterkenntnis, zugrunde liegende tropologische Struktur. Die Bedeutung der Autobiografie besteht dann nicht darin, dass sie eine verlässliche Selbsterkenntnis liefert, [...] sondern darin, dass sie auf schlagende Weise die Unmöglichkeit der Abgeschlossenheit und der Totalisierung aller aus tropologischen Substitutionen bestehenden textuellen Systeme demonstriert (und das heißt, dass es solche Systeme nicht geben kann).«<sup>153</sup> Die Sprachlichkeit der Realität stellt das Repräsentationsmodell grundsätzlich in Frage. Denn wenn sich Realität primär in der Sprache konstituiert, kann nicht dieselbe Sprache Anspruch erheben, eine wie auch immer geartete Realität abzubilden. Dies bedeutet nun weder das Ende der Realität noch das »Ende der Autobiografie«<sup>154</sup>, aber immerhin das Obsoletwerden des Wahrheitsanspruches, der auf die Unfehlbarkeit des cartesianischen »cogito« zurückgeht und bis hin zu Dilthey<sup>155</sup> die Grundlage nicht nur für die Autobiografie, sondern maßgeblich auch für die Geschichtsschreibung bildete. Psychoanalytische und konstruktivistische Modelle in der Autobiografieforschung haben seither zu einer weitgehenden Trennung der Erinnerung vom Wahrheitspostulat geführt.<sup>156</sup> Demzufolge ist es auch der autobiografischen Darstellung nicht möglich, das Leben im Rückblick zu rekapitulieren, zu strukturieren oder ihm gar nachträglich einen kohärenten Sinn zu verleihen. Sie ist in erster Linie eine Setzung – ein Text, der in seiner Besonderheit und Spezifik für sich selber steht, so wie jeder andere Text auch. Autobiografie bedeutet in diesem Sinne nicht *beschriebenes* Leben, sondern *geschriebener* Text. Der Text aber wird deshalb zum Kunstwerk, weil er sich von den zufälligen biografischen Umständen seines besonderen Urhebers löst und eine eigene Qualität, ja Dignität gewinnt, die dem rein historischen Interesse üblicher Lebensbeschreibungen entzogen ist. Die hier vorliegende textanalytische Arbeit zu KRIEG OHNE SCHLACHT ist insofern keine Auseinandersetzung mit einer wie immer verfassten *Person* Heiner Müller, sondern mit einem poetischen *Text*, der eben nicht nach präskriptiven Normen verfasst ist, sondern ein ästhetisches Geflecht darstellt, das seine eigenen Regeln generiert. Diskurse, die aufgrund zu eng gefasster ästhetischer Prämissen autobiografisches von nicht autobiografischem Schreiben zu trennen vermögen, werden von daher im Rahmen dieser Arbeit keine Verwendung finden. Für die Analyse der Textstruktur spielen allein die (Kon)Texte eine Rolle, die der Text selbst aufruft, ausstellt, überschreibt oder ablehnt. Das, worüber er *schweigt*, gehört zur Struktur des Textes – nicht jedoch das, worüber er einfach *nicht spricht*. Die Bedeutung, die dem Text im Nachhinein unterstellt wird, hat nichts mit dem zu tun, was er bedeutet oder eben doch nur mehr oder weniger zufällig. Sein Sinngehalt ist aufgrund dieser Vorbedingung nur im Text selbst zu finden, beziehungsweise in seinen

---

<sup>153</sup> De Man 1993, 134f.

<sup>154</sup> Sprinker 1980. Ähnlich wie Sprinker argumentieren de Man, Derrida und P. Jay. Dass sich die Autobiografie trotz ihres »Endes« als lebendiger denn je erweist, zeigt sich nicht nur an der überhand nehmenden Aufmerksamkeit durch die internationale Literaturwissenschaft, sondern erst recht beim Blick auf die Büchertische und Bestsellerlisten des Buchhandels. Kein Genre erfreut sich sowohl in Fachkreisen als auch bei den Käufern einer größeren Popularität als autobiografische Literatur.

<sup>155</sup> Dilthey spricht von einem objektiven Wissen, das durch die Bewegung des Geistes erreicht wird, wobei die geistige Welt an das Schöpfungsvermögen des auffassenden Subjekts gebunden bleibt (s. a. Wagner-Engelhaaf 2000, 20).

<sup>156</sup> s. a. Holdenried 2000, 59. Bereits Aristoteles formuliert die Differenz zwischen poetischer Wahrheit und historischer Faktizität (s. a. Aristoteles: Poetik: Griechisch/deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, 29) In der Autobiografieforschung und angrenzenden Disziplinen geht man mittlerweile von einer *narrativen* statt einer *historischen* Wahrheit aus.

Kontexten und Metatexten; auf keinen Fall aber in den Müller gegenüber oft so hilflosen Zeugnissen hermeneutischer Praxis, die nicht gelten lassen will, was sie zu erklären nicht imstande ist.

Die Rede von einer Poetik der Erinnerung rekurriert auf das Verhältnis von Gedächtnis und Schrift. Dem Verhältnis von Gedächtnis und Schrift wiederum liegt das Verhältnis von Leben und Sprache zu Grunde.<sup>157</sup> Das Leben ist kein stummes Objekt, sondern eine selbstkonstitutive Identität, die immer schon im Prozess ihrer Versprachlichung begriffen ist. Die Autobiografie stellt also keineswegs – wie die diltheysche Ausdruckshermeneutik es will – den rückblickenden Strukturierungsversuch dar, »die Aufklärungsarbeit, die keine Unübersichtlichkeit zulässt«<sup>158</sup>. Im Gegenteil konstituiert der Text jenseits von normativen Mnemotechniken und der Organisation subjektiver Erfahrungsgehalte und Sinnzuschreibungen das Gedächtnis neu. Der Sinn liegt nicht im Erzählten, sondern in der Erzählung. Insofern entwickelt jeder Text seine eigene Erinnerungspoetik, die sich nur anhand der autoreferenziellen Verweise der Erinnerungsbewegung des Textes erschließt. Die Verfahrensweisen der Erinnerungskonstitution können folglich nur dem Text selbst entnommen werden. Die Frage nach dem empirischen ›Wahrheitsgehalt‹ der autobiografischen Erzählung verliert vor der Folie der konstruktiven Verfasstheit von Erinnerung<sup>159</sup> jegliche Bedeutung. Bernd Scheffer beschreibt Erinnerungen als »grundsätzlich variable Konstrukte in der Perspektive der jeweils gegenwärtig gewählten Selbstbeschreibung« und sieht die Bedeutung autobiografischer Äußerung also nicht »in einer wie auch immer präsentierten ›tatsächlichen‹ Vergangenheit, sondern in der jeweils gewählten, also konstruierten Auffassung von ihr«.<sup>160</sup> Die Kolumbusfrage nach der ›Henne‹ Wirklichkeit und dem ›Ei‹ Kunst ist daher oberflächlich. Sie dient allein der Aufrechterhaltung von Deutungs- und also Herrschaftsverhältnissen. Im Universum der Diskurse gibt es keinen privilegierten Zugriff darauf, wie es *eigentlich* gewesen ist. »Die Rekonstitution von Individualgeschichte [...] ist eine Konstruktion, die Vergegenwärtigung lediglich fingiert.«<sup>161</sup> Dabei spielt es eine untergeordnete Rolle, ob eine Autobiografie Fakten re- oder fiktive Texte produziert. De Man bestreitet die Annahme einer linearen Abfolge von Leben und Schreiben, welche meint, »das Leben würde die Autobiografie hervorbringen wie eine Handlung ihre Folgen.«<sup>162</sup> Vielmehr, argumentiert er, sei es der autobiografische Text selbst, der die Fiktion eines Subjektes zuallererst herstelle. De Man zufolge ist das autobiografische Subjekt von einem fiktionalen grundsätzlich nicht zu unterscheiden. Das Subjekt findet sich nicht als intentionales Bewusstsein am Ursprung des Textes wieder, sondern in Positionen, die den unkontrollierbaren Bewegungen der Sprache schutzlos ausgeliefert sind. Der Autor stellt in dieser Hinsicht lediglich eine Realität des Diskurses dar. Er beherrscht ihn nicht, er konstituiert sich in ihm. Der Autor gehört nicht notwendig zum

---

<sup>157</sup> »Das Verhältnis Leben und Schrift ist zunächst eine Sonderform des konstitutiven Wechselverhältnisses von Leben und Sprache.« (Ricklefs 1996, 37)

<sup>158</sup> Ricklefs 1996, 44. Die Hermeneutik belegt die Schrift mit dem Fluch des Sekundären. Verstehen gilt ihr als Rückverwandlung von Schrift in Rede, als Wiederbelebung toter Buchstaben in lebendigen Geist.

<sup>159</sup> »Der Eindruck gleichbleibender und stark nachwirkender Erinnerung ergibt sich [...] aus einem Prozess permanenter kognitiver Angleichung: Die Kognitionen und Emotionen müssen laufend verändert werden, damit eine Erinnerung als stabile Erfahrung überhaupt durchgehalten werden kann.« (Scheffer 1992, 254)

<sup>160</sup> Scheffer 1992, 256

<sup>161</sup> Werner 2001, 15

<sup>162</sup> De Man 1993, 132

Text und er erschafft ihn auch nicht. Der Text produziert vielmehr im Prozess seiner Hervorbringung einen Autor. Er stellt seine eigene Bewegung dar und handelt zuerst (und vor allen Dingen) von sich selbst. Der Autor beschreibt nicht, er schreibt sich.<sup>163</sup>

In seinem Aufsatz FREUD UND DER SCHAUPLATZ DER SCHRIFT verfolgt Derrida, wie Freud aus dem Begriff der »Nachträglichkeit« ein performatives Modell gewinnt, das Wiederholung und Differenz aufeinander bezieht. Dieses Modell der Erinnerung geht von einer Urszene aus, die, so Derrida, freilich ein Original nie sein kann<sup>164</sup>, denn die Wiederholung stellt bereits eine Differenz zur lediglich fingierten Einholung vergangener Präsenz im Wiederholten dar. Infolge der Unfähigkeit, ein Ereignis bei seinem Auftreten in seiner komplexen Bedeutung zu erfassen, bedarf es der nachträglichen Ergänzung, der Erinnerung. Doch erst die nachträgliche Supplementierung verleiht diesem Ereignis überhaupt eine Bedeutung. Das Ereignis geht dem Akt der Signifikation demzufolge nicht voraus, es folgt ihm nach. Die Lücke in der Wahrnehmung konstituiert das Gedächtnis. Das heißt, erst im Akt der Wiederholung wird das Vergangene Realität. Die Erinnerung fungiert als nachträglicher Akt performativer Wiederholung: Sie (er)findet die Vergangenheit und setzt sie »in Szene«. Als spezifische Form der Erinnerung gilt die autobiografische Tätigkeit der komplexen Erfindung, der Konstruktion von Leben. »Endlos autobiografische Tätigkeit der Wahrnehmung«, wie Scheffer den Prozess der permanenten Selbsterfindung in Anlehnung an Julia Kristeva<sup>165</sup> nennt, impliziert das Außerkraftsetzen gesicherter Annahmen über die Beschaffenheit subjektiver Identität, die dem cartesianischen »cogito« verhaftet sind. Sie ist abzugrenzen von allen Autobiografie-Konzepten, die von einer äußeren Wirklichkeit, einer sprachlichen Abbildbarkeit dieser Wirklichkeit, einer Kausalität von Handlungen und einer stabilen Autor- bzw. Leser-Identität ausgehen.<sup>166</sup> Das Subjekt ist nicht das Endprodukt einer Kette von Signifikationsverfahren, sondern Begleiterscheinung einer im Prozess befindlichen und dadurch sich ständig verändernden Selbstwahrnehmung. Autobiografische Aussagen referieren zuerst auf die erinnernde Redesituation. Von daher interessiert weniger ihre Referenzialität als ihre Performativität. Die Selbst(er)findung in der Autobiografie kann folglich als performative Handlung im Sinne John L. Austins<sup>167</sup> verstanden werden.

Die Psychoanalyse geht davon aus, dass nicht die Vergangenheit zu uns spricht. Wir sind es, die sie auf unterschiedliche Weise zum Reden bringen. Im Gegensatz zu Freud begibt sich der Erinnernde bei Bergson in eine Vergangenheit hinein, die nie aufgehört hat zu existieren<sup>168</sup>,

---

<sup>163</sup> In seinem Essay WAS IST EIN AUTOR? versucht Foucault den Autor als Differenz zwischen der Sprecherinstanz zum Erzählten und der Person Schriftstellers zum Sprecher zu etablieren: »... die *Funktion* Autor vollzieht sich gerade in diesem Bruch – in dieser Trennung und dieser Distanz.« (Foucault 1988, 22, Hervorhebung LDR) Im analytischen Teil der vorliegenden Arbeit findet sich eine detaillierte Untersuchung dieser Problematik im Kontext Heiner Müllers KRIEG OHNE SCHLACHT.

<sup>164</sup> »Die Ursprungslosigkeit ist es, die ursprünglich ist.« (Derrida 1976, 312) »Der unbewusste Text [ist] ein nirgendwo präsenter Text, der aus Archiven gebildet ist, die immer schon Umschriften sind.« (Derrida 1976, 323)

<sup>165</sup> Kristeva 1972, 344–375

<sup>166</sup> s. a. Scheffer 1992, 145. Ein ungebrochenes Ich-Bewusstsein im Zusammenhang mit einem ebenso unproblematischen Wirklichkeitsverständnis jenseits sprachlicher Verfasstheit von Subjektivität und Realität findet sich heute vor allem in der stark kommerzialisierten populären Autobiografie. (s. a. Wagner-Engelhaaf 2000, 12)

<sup>167</sup> Austin nennt Äußerungen/Handlungen performativ, wenn sie selbstreferenziell sind und Wirklichkeit konstituieren (s. a. Austin 1972).

<sup>168</sup> »In Wahrheit besteht das Gedächtnis durchaus nicht in dem Zurückschreiten der Gegenwart zur Vergangenheit, sondern im Gegenteil in einem Fortschreiten der Vergangenheit zur Gegenwart. Wir

sie hat lediglich aufgehört nützlich zu sein<sup>169</sup>. Auch er beschreibt die Erinnerung als performatives Modell. »[Das Gedächtnis] findet die Taten der Vergangenheit nicht als Erinnerungsbilder vor, in denen es sie wieder aufleben lassen könnte, sondern als das streng geordnete System von Bewegungen, die sich aktuell vollziehen. Genau gesagt, es stellt unsere Vergangenheit nicht mehr vor, es *spielt* sie, es imaginiert sie nicht, es *agiert* sie, und wenn es überhaupt noch den Namen Gedächtnis verdient, so nicht, weil es uns alte Bilder aufbewahrt, sondern weil es ihre Resultate bis in den gegenwärtigen Augenblick hinein zu nützlicher Wirkung lebendig hält.«<sup>170</sup> Die Dramatisierung (= Wiederholung) von Lebensgeschichte erfolgt hinsichtlich der Nutzbarmachung von Vergangenheit für die Zukunft. »Die Vergangenheit ist nicht die frühere Gegenwart selbst, sondern das Element, in dem man diese intendiert.«<sup>171</sup> De Mans Diktum Folge leistend, dass alle Literatur autobiografisch sei, bleibt demnach nichts anderes übrig, als das autobiografische Ich in den Geschichten aufzusuchen, die es erfindet. Denn jede seiner Geschichten handelt von ihm, was eine Trennung in autobiografisch/nicht autobiografisch respektive mehr/weniger autobiografisch paradox erscheinen lässt: »Die Autobiografie ist unmöglich und gleichzeitig unvermeidbar.«<sup>172</sup>

In seiner Dissertationsschrift von 1976 bezeichnet Peter Sloterdijk die Autobiografik als »das subjektive Zentrum der ästhetischen Organisation lebensgeschichtlichen Wissens, also in gewisser Weise das Paradigma von Literatur überhaupt.«<sup>173</sup> Nach Maßgabe dieser Definition sind autobiografische Äußerungen in erster Linie unter ästhetischen Aspekten zu betrachten. Bei den ästhetischen Techniken der Moderne handelt es sich aber bevorzugt um Verfremdung, Irritation und Dekonstruktion statt um Glaubenssätze und Identifizierungsangebote. »In den ›Randtexten‹ der literarischen Autobiografie geht es vornehmlich um Selbst-Irritationen und weniger um Selbst-Gewissheiten – und gelegentlich um Selbst-Mystifizierung, darum also, die eigene Person unerforschlich und exotisch erscheinen zu lassen.«<sup>174</sup> Als Kennzeichen innovativer Auseinandersetzung mit Subjektivität nicht nur in der Autobiografik erkennt Bernd Scheffer hier ganz richtig die A-Identität. Ein anderes Verfahren der Selbstkonstruktion, die Müllers Umgang mit dem autobiografischen Material sehr nahe zu kommen scheint, beschreibt Derrida mit der »Dissimulation hinter Masken«<sup>175</sup>. Sie lässt die Biografie als »Trugbild«<sup>176</sup> erscheinen. Nach Derridas Dafürhalten

---

versetzen uns von vornherein in die Vergangenheit.« (Bergson 1991, 239)

<sup>169</sup> Bergson spricht von einem »Weiterleben *an sich* der Vergangenheit«, die nicht einfach aufgehört hat zu existieren, sondern »nur einfach aufgehört hat nützlich zu sein.« Das reine Erinnerungsbild bleibt dem Bewusstsein unverfügbar. »Man definiert willkürlich die Gegenwart als das *was ist*, während sie einfach nur das ist, *was geschieht*. [...] in Wahrheit ist jede Wahrnehmung schon Gedächtnis. *Praktisch nehmen wir nur die Vergangenheit wahr*, die reine Gegenwart ist das unfassbare Fortschreiten der Vergangenheit, die an der Zukunft nagt. Das Bewusstsein erhellt also mit seinem Lichte in jedem Moment den unmittelbaren Teil der Vergangenheit, der, auf die Zukunft gerichtet, daran arbeitet, sie zu verwirklichen und sie sich anzufügen.« (Bergson 1991, 144f., Hervorhebungen im Original) Bergson geht davon aus, dass der Körper die Summe unserer sich ununterbrochen addierenden Vergangenheiten ist und spricht vom »Leibe als der vorrückenden Grenze zwischen Zukunft und Vergangenheit, [...] der vordringenden Spitze, die unsere Vergangenheit unaufhörlich in unsere Zukunft stößt.« (Bergson 1991, 67)

<sup>170</sup> Bergson 1991, 71 (Hervorhebungen LDR)

<sup>171</sup> Deleuze 1992, 111

<sup>172</sup> Finck 1999, 32

<sup>173</sup> Sloterdijk 1978, 5f.

<sup>174</sup> Scheffer 1992, 258f.

<sup>175</sup> Derrida 1980, 75. »Das Leben ist Dissimulation.« (ebd.)

<sup>176</sup> »Trugbild« ist in der Deleuzeschen Terminologie synonym mit »Fantasiegebilde«. Deleuze will das »Trugbild« als Wiederholung verstanden wissen und grenzt es so zugleich von der Mimesis ab.

weichen sogar Geständnis und Beichte nicht von dem Gesetz der Dissimulation ab. Sie wären lediglich eine List der Verstellung. Das Ich konstituiert sich aus der Differenz der Masken, die das autonome Subjekt als autoreferenzielle Realität des Diskurses erscheinen lassen.<sup>177</sup> Denn die Aussage ›Ich‹ ist immer an eine Sprecherinstanz gebunden und besitzt somit ausschließlich diskursive Realität.<sup>178</sup> Zudem geht die Realität der Sprache weder logisch noch zeitlich voraus. Sie ist immer schon unhintergebar von sprachlichen Strukturen affiziert. Das bedeutet nicht, dass Realität nicht unabhängig von Sprache existieren kann, sondern dass sie jenseits ihrer Diskursivität, welche sie für das Subjekt erst bedeutungsvoll macht, keine Bedeutung aufzuweisen vermag. Erst in der Rede über das Selbst vermag sich subjektive Identität überhaupt zu konstituieren.

## 2.2. Maskierung des Biografischen – Gattungsproblematik

Heiner Müller hat die Bedingungen seines Schreibens zeitlebens poetisch und poetologisch reflektiert. Wie seine Anmerkungen zu Ästhetik, Geschichte, Politik und Philosophie lassen sich die ebenso disparaten wie unsystematisch über das Werk verstreuten Aussagen zur Beschaffenheit des der biografischen Konstruktion zugrundeliegenden Autoren-Ich nicht zu einem Ganzen zusammenfügen und geben mithin mehr von der Verfasstheit des Autors zum jeweiligen Zeitpunkt der Äußerung preis, als dass sie einen klar benennbaren Standpunkt Müllers zur Frage subjektiver Identität zuließen. Im Gegenteil unterläuft Müller gezielt scheinbare Gewissheiten und stellt eigene Aussagen bewusst in Frage. Immer wieder betont er, das Interesse an der eigenen Person stelle für ihn keine hinreichende Motivation zum Schreiben dar. »Mir ist nur wichtig, was ich schreibe und was von mir übrig bleibt. Meine Person ist da sekundär« (GI 3 136), äußert er sich 1991 im Interview mit der »Süddeutschen Zeitung«. Als Lebensausdruck – und eben nicht dessen Abbild – haben die literarischen Texte Vorrang vor jenem anderen Konstrukt Person (von *persona*, lat. Maske). »Ein Kunstwerk mag vielleicht eher noch den ›Traum‹ eines Dichters als sein wirkliches Leben verkörpern, oder es kann die ›Maske‹, das ›Gegen-Ich‹ sein, hinter der sich eine reale Person versteckt, oder es mag das Bild eines Lebens darstellen, dem der Dichter entinnen möchte.«<sup>179</sup> Die Beschreibung der Autobiografie als Flucht liegt für Müllers Texte nahe, obschon die Flucht in diesem Zusammenhang weder das Fliehen *vor* etwas bezeichnet, noch die Flucht auf ein imaginäres Ziel *hin* darstellt. Es ist vielmehr eine Bewegung entlang den Rändern dessen, was man als kulturellen Code zu bezeichnen pflegt, eine »Fluchtlinie« im Sinne Deleuze/Guattaris. Eke spricht im Zusammenhang mit Müllers autobiografischen Äußerungen von »Sichtblenden«<sup>180</sup>, welche die Biografie eher verschleiern denn erhellen. Doch auch diese Verschleierungstaktik ist eher im Sinne apollinischer Sichtbarmachung zu verstehen, die das Undarstellbare ästhetisch aufhebt und somit im Kunstwerk erhält. Nach Müllers eigenen Angaben hat sich sein Erinnerungspotenzial durch die literarische Überformung bereits

---

<sup>177</sup> »Das Subjekt ist situiert in einer Welt, die in ihrer Bedeutsamkeit immer schon Effekt ihrer sprachlichen Codierung ist. Gleichzeitig aber [...] konstituiert es sich als sprachliches in eben der Diskursivierung seiner Welt.« (Finck 1999, 40)

<sup>178</sup> s. a. Emile Benveniste 1977, 279ff.

<sup>179</sup> Warren/Wellek 1963, 64

<sup>180</sup> Eke 1999, 13



aufgelöst<sup>181</sup>, was dazu geführt habe, dass er sich »selbst gegenüber etwas misstrauisch« (KOS 68) geworden sei. Die Äußerung enthält einen Hinweis darauf, dass Müllers Aussagen immer schon Überblendungen sind, die von etwaigen empirischen Anlässen abstrahieren. Dennoch sind Müllers Selbstaussagen von fiktionaler Beliebigkeit weit entfernt. Dem Konjunktiv des Sagen-Könnens korrespondiert der Imperativ des Nicht-Verschweigen-Dürfens. Das eine ist zu sagen wie das andere. Müllers HORATIER beschreibt diese Moral: »... nicht verbergend den Rest / der nicht aufging im unaufhaltbaren Wandel.« (W 2 85) Die Differenz darf nicht weggemogelt werden, wie der Titel eines frühen Interviews lautet (s. a. GI 1 9). Auch laufe, wer die Wirklichkeit auf sich selbst identische Momentaufnahmen reduziert, Gefahr, zum Denkmal zu erstarren, »das die Hunde anpissen« (HMA 4489). »Identität ist doch Fiktion, alles Lebendige verändert sich in jeder Sekunde. [...] Wer mit sich identisch ist, der kann sich einsargen lassen, der existiert nicht mehr, ist nicht mehr in Bewegung. Identisch ist ein Denkmal.« (JN 31) Die Praxis der A-Identität aber, ihr Bewegungsprinzip, ist nicht die Selbstverständigung oder Selbsterkenntnis, von der Müller explizit absieht, sondern die Verfremdung, die Fremd-Werdung, die Verwandlung. »Bis zu meinem Tod muss ich mit meinen Widersprüchen leben, mir selbst so fremd wie möglich« (KOS 366), schreibt Müller programmatisch im Nachwort zu KRIEG OHNE SCHLACHT, einem Text, der das Spiel Müllers Biografie noch einmal neu eröffnet und die endgültige Erstarrung vorerst aussetzt. »Die letzte Verwandlung ist der Tod.« (LV 176, s. a. GI 1 102)

Ob es sinnvoll ist, KRIEG OHNE SCHLACHT im Kontext traditioneller literarischer Autobiografieforschung zu analysieren, scheint demzufolge äußerst fragwürdig. Die überwiegende Mehrzahl Müllers Texte sprengt die klassischen Gattungseinteilungen, oft sind die Texte noch nicht einmal in sich selbst im herkömmlichen Sinne »geschlossen«. Auf die Bedeutung des Fragmentarischen für die Ästhetik der Moderne im Allgemeinen und die Müllers im Besonderen soll an dieser Stelle explizit nicht noch einmal eingegangen werden. Sie ist Gegenstand zahlreicher Aufsätze und Monografien. Müllers Texte sind hoch verdichtet, aber offen bezüglich ihrer Ausgangs und – wie die Sichtung des Nachlasses gezeigt hat – durchaus problematisch hinsichtlich ihrer formalen Klassifizierung. Herkömmliche Gattungseinteilungen werden bei Heiner Müller obsolet. Sie widersprechen seiner Kunstauffassung. Das Kafkazitat, die Literatur sei eine »Angelegenheit des Volkes« (W 8 208) ist ebenso wenig bloße Koketterie wie Müllers Satz »Kunst legitimiert sich durch Neuheit = parasitär, wenn mit Kategorien gegebener Ästhetik beschreibbar.« (W 8 174) Wie Frank Hörnigk im Nachwort des zweiten Teils der Suhrkamp-Werkausgabe betont, widersetzen sich Müllers Texte aufgrund ihrer formalen Vielfalt tatsächlich den Konventionen möglicher Zuordnung zu einem traditionellen Gattungskanon. »Müller schrieb jenseits der Ordnungen. [...] immer trieb die Gewalt seiner Sprache [die Texte] in eine jede formale Konvention sprengende Dichtung!« (W 2 196f.) Zwar erleichtert die herkömmliche Gattungseinteilung die Orientierung im Gesamtwerk, hat jedoch für das Verständnis desselben keinerlei Wert. Müllers späten Gedichte etwa sind komprimierte dramatische Sprengsätze. Der »Prosatext« BILDBESCHREIBUNG hat nicht zu Unrecht eine Bühnenpräsenz, die viele von Müller explizit als Theaterstücke konzipierte Texte in den Schatten stellt. Das Gleiche gilt für seine Interviews und eben auch für KRIEG OHNE

---

<sup>181</sup> »Mit der Beendigung des Textes ist [...] jede Erinnerung an die Fakten ausgelöscht.« (KOS 47) Zudem entstünden »aus einem Überdruck an Erfahrungen, [...] die so schockhaft sind, dass man sie nicht ohne Störungen verarbeiten kann [...] Verdrängungsapparate.« (KOS 72f.)

SCHLACHT. Der Text stellt eine Collage Müllers literarischen Formenarsenals dar. Er reiht Lyrik, Prosa, dramatische Rede und Interview aneinander und zitiert ausführlich andere (eigene wie fremde) Texte. Im Anhang wird die Formenvielfalt noch einmal durch ein unkommentiertes historisches Quellenmaterial überboten, das in seiner Beschaffenheit den Kontext einer literarischen Autobiografie wesentlich erweitert. Zuzufolge des Nachwortes will Müller seinen Text selbst jenseits von Literatur verortet wissen und verweist damit auf die Grenzen eines Literaturbegriffes, der einen solch hybriden Text nur zu fassen vermag, indem er ihn trivialisiert<sup>182</sup>. Mit dem Anhang liegt ein Material vor, das der ›Lebensbeschreibung‹ als Appendix nur auf den ersten Blick nachgeordnet scheint, tatsächlich verleiht es dem Text der Autobiografie nachträglich eine neue Struktur. Schließlich kommen mit dem in der Taschenbuchausgabe von 1994 angefügten Dossier von Akten des Ministeriums für Staatssicherheit der DDR noch ganz andere Autoren ins Spiel.

Trotz der formalen Einzigartigkeit im Werkzusammenhang Müllers und der Spezifik der Kommunikationssituation lassen sich in KRIEG OHNE SCHLACHT ähnlich komplexe Strukturen ausmachen wie in seinen anderen poetischen Arbeiten. Dennoch ist der Text weder seinen dramatischen Arbeiten zuzuordnen, noch seiner Lyrik, Prosa oder den explizit als Interview ausgewiesenen Texten. Deutet die explizite Bezeichnung »Eine Autobiographie« auf ein Genre hin, das in der Regel der Prosa verpflichtet ist, womit die anekdotische Erzählweise Heiner Müllers durchaus auch korrespondiert, wirkt das hohe Maß an Selbstreflexivität des Textes einer unproblematischen lebensgeschichtlichen Selbstbeschreibung indessen diametral entgegen. Der Verweis auf die Entstehung aus einem autobiografischen Interview transportiert zwar ein Stück seines Entstehungsprozesses, ist jedoch keine Rechtfertigung für die im veröffentlichten Text erhaltene kaum noch als dialogisch zu bezeichnende Anlage. Die Fragen der ›Interviewer‹ sind dem Text oft nachträglich hinzugefügt und haben vor allen Dingen strukturierende Funktion. Von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist in diesem Zusammenhang der von Heiner Müller favorisierte offene Werkbegriff, demzufolge der Schreibprozess wichtiger ist als das relativ zufällige Produkt oder Werk, das in keinerlei Hinsicht als hermetisch oder abgeschlossen gelten kann. Unter Verweis auf die Eigenbewegung des Materials sträubt sich Müller gegen die starre Fixierung im Werk und wendet sich damit »Gegen den (Pseudo)begriff der Vollendung« (HMA 4951), der ja auch seine Theaterarbeit strukturiert. Autorisierte Fassungen sind nur vorläufige Zugeständnisse an einen Literaturbetrieb, der den Gesetzten des Marktes unterworfen ist und also die bestehenden Besitzverhältnisse reproduziert. »Das Vollendete (›Fertige‹) ist d[as] Misslungene.« (ebd.) Der Regisseur Müller begreift das Theater als Laboratorium, in dem seine Texte einer anderen Realität ausgesetzt werden, an der sie potenziell immer auch zerbrechen können. Ein wesentlicher Impuls etwa Müllers Regiearbeit ist das notwendige Scheitern der Autor-Intention an der Realität des (körperlichen) Theaters. Indem es den Text auf seine Prozessualität zurückführt, durchbricht es die Illusion seiner Abgeschlossenheit. Müllers Autobiografie kann ebenfalls als Versuch gelesen werden, eine dramatische Struktur für das eigene Leben zu finden, das damit enteignet wird – ein Vorgang, der Thema vieler seiner Stücke ist. Wie jeder Text Müllers ist auch KRIEG OHNE SCHLACHT nicht zuletzt dadurch ein poetisches und zugleich poetologisches Projekt, das

---

<sup>182</sup> Der Blick auf die Rezensionen zu KRIEG OHNE SCHLACHT macht deutlich, dass Müllers Autobiografie vorwiegend unter diesem Gesichtspunkt rezipiert wurde.

seinen Entstehungsprozess im Resultat nicht aufhebt und so überwindet, sondern im Gegenteil bewusst thematisiert. Die Bruchkanten sind der Ausweis der Qualität des Textes.

EINE AUTOBIOGRAFIE produziert ihre eigene ›Gattung‹. Die Parameter für die Beschreibung des Textes müssen in der Komplexität des Werkes selbst aufgespürt werden. Die Vielfalt der autobiografisch ausgerichteten Produktion, die bei Müller nie primär der Selbsterkundung dient, sondern der Suche nach den (blutigen) Wurzeln unserer Gesellschaft, wird in KRIEG OHNE SCHLACHT noch einmal zusammengefasst und auf die Spitze getrieben von einem Autor, der sein historisch gewordenenes künstlerisches Selbstverständnis immer wieder als Produkt geschichtlichen Geworden-Seins ausstellt<sup>183</sup>. Einen kohärenten Sinn erhält der Text demzufolge nicht im Hinblick auf die Person Heiner Müllers, sondern erst in Bezug auf ein literarisches Werk, das er kommentiert, zitiert, reflektiert, umschreibend transportiert und an dem er zugleich partizipiert. Die Frage nach der Gattung öffnet den Blick auf eine weit wichtigere Frage: Was ist jenseits von deskriptiven Gattungsnormen das Ziel einer von Müller immerhin mehreren Überarbeitungsschritten unterworfenen Selbstbefragung? Dient diese Form literarischer Selbsterfindung nicht vielmehr der Dekonstruktion subjektiver Verfasstheit und stellt somit letztendlich das Verschwinden des Autors in der dramatischen Konstruktion des Langinterviews dar?

Schon die knappe Einführung in das Paradox eines autobiografischen Diskurses lässt deutlich erkennen, dass die Annäherung an Heiner Müllers Autobiografie mit dem Instrumentarium, das die literaturwissenschaftliche Autobiografieforschung zur Verfügung stellt, äußerst problematisch ist – nicht zuletzt weil eine Gattungsdefinition nach dem Verdikt de Mans<sup>184</sup> kaum mehr sinnvoll erscheint. Dennoch – oder gerade wegen des problematisierten Gattungsbezuges – interessiert Heiner Müllers Autobiografie nicht in erster Linie im Kontext der literaturwissenschaftlichen oder soziologischen Autobiografieforschung. Um den Blick für das Besondere an KRIEG OHNE SCHLACHT zu schärfen, ist vielmehr der Umweg über Müllers Kunstverständnis notwendig – eine Ästhetik, die »Inseln der Unordnung« (W 8 245) schafft und vor allen Dingen, die Leben und Kunst nicht trennt: »... ich trachte lange nicht mehr nach Glücke, ich trachte nach meinem Werke.«<sup>185</sup> Die Frage nach den nicht notwendig von Müller intendierten Strategien der Selbstinszenierung und den daraus sich ergebenden Folgen für den Text leiten sich in erster Linie aus der Diskrepanz zwischen Sprecher, Autorinstanz und aufgerufener Geschichte her, die keineswegs miteinander in Übereinstimmung zu bringen sind. Wesentlich sind in diesem Zusammenhang daher nicht die empirischen Sedimente der Erinnerung, sondern der Modus des Erinnerns im Hinblick auf seine Nutzbarmachung für die Konstruktion des Kunstprodukts Heiner Müller. Nimmt man den/die Textproduzenten allerdings vom Resultat aus in den Blick, hat das den Vorteil, dass die autobiografischen Selbstaussagen als Medien der Selbstkonstitution Informationen über die Strategien dieser Konstruktion liefern. Entsprechend zielt die vorliegende Untersuchung auf die Performativität lebendiger Erzählung anstatt sich auf das Glatteis empirischer Rekapitulation notwendig immer unabgeschlossenen Lebens zu begeben.

---

<sup>183</sup> »Die ästhetische Entfaltung individualpsychologischer Motivationen führt dazu, dass sie ihren privaten Charakter verlieren, indem ihre historische Substanz freigelegt wird. Denn obwohl sie dem jeweiligen Subjekt als unmittelbar gegeben erscheinen, sind sie doch historisch produzierte.« (Raddatz 1991, 7)

<sup>184</sup> s. a. De Man 1993, 134f.

<sup>185</sup> Nietzsche-W 2, 477

### 2.3. Die Lücke im Ablauf

Der Schauplatz des müllerschen Denkens ist der Bereich der Ästhetik. Von hier aus blickt er auf die Traumata der Geschichte. Wie für alle Begriffe Müllers gilt daher auch für seinen Geschichtsbegriff das Primat des Ästhetischen. Müller betreibt keine Historie, wenn er die Wunden der Vergangenheit freilegt. Ebenso wenig betätigt er sich als Geschichtsphilosoph, wenn er philosophische Kategorien aus ihren Kontexten heraussprengt, um sie seinen dramatischen Gebilden einzuverleiben. Müller montiert, collagiert, konstruiert. Er erfindet nicht – er findet. Der Steinbruch der Geschichte liefert kein beliebiges Material zur willkürlichen Verwertung, sondern ein präformiertes. Das Herauslösen einzelner Bruchstücke/Momente zum Zweck der Einfügung in neue Zusammenhänge basiert nicht auf der Ablösung einer Technik von ihrer gesellschaftlichen Funktion, nicht mit Hilfe des Trennens von Form und Inhalt also, sondern es geschieht als struktureller Zusammenstoß einer Konstellation der Gegenwart mit einer Konstellation der Vergangenheit. Die von Benjamin für den materialistischen Historiker geforderte Heraussprengung von Versatzstücken aus dem geschichtlichen Prozess<sup>186</sup> schlägt sich dabei ebenso in Müllers Dramaturgie nieder wie die Implosion von Geschichte in eine Traumstruktur. Geschichte ist in diesem Zusammenhang nichts anderes als geschichtetes Material. In seinem Denkbild AUSGRABEN UND ERINNERN beschreibt Benjamin die Medialität der Erinnerung<sup>187</sup>, indem er das Gedächtnis mit dem »dunklen Erdreich« des Archäologen vergleicht. »Wer sich der eigenen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muss sich verhalten wie ein Mann, der gräbt. [...] unerlässlich [ist] der behutsame, tastende Spatenstich ins dunkle Erdreich. Und der betrügt sich selber um das Beste, der nur das Inventar der Funde macht und nicht im heutigen Boden Ort und Stelle bezeichnen kann, an denen er das Alte aufbewahrt.«<sup>188</sup> Benjamins Beharren auf der Medialität der Erinnerung ist der Einsicht geschuldet, dass Erinnerung als unvermittelte Präsentation des Vergangenen nicht möglich ist. Das Gedächtnis ist demzufolge »nicht ein Instrument zur Erkundung der Vergangenheit [...], sondern deren *Schauplatz*.«<sup>189</sup> Müllers Blick auf Geschichte entspricht diesem Blick des Archäologen auf Geschichtetes. Er lässt die verschiedenen Schichten ineinanderstürzen, ohne ihren Fundort zu revidieren. Dadurch stellen sich Konstellationen und Zusammenhänge her, die anscheinend Entferntes miteinander verketten. Müller bezeichnet die Archäologie als die »einzige Methode, wie Kunst mit Geschichte umgehen kann« (GI 2 89). Dabei sei der Vorgang des Ausgrabens immer mit anwesend. »Nur dadurch hast du die Verbindung zwischen heute und damals, dem alten Stoff und dem heutigen Umgang.« (ebd.) Mit Sicht auf die eigene Krebsoperation beschreibt Müller die archäologische Methode in der chirurgischen Terminologie: »Darstellen heißt weglassen.« (s. a. LV 16) Der bucklige Zwerg Benjamins<sup>190</sup> (der von der materialistischen Geschichtswissenschaft hinter dem Begriff des Fortschritts verborgene Gott) wird von Müller als nicht hinwegzumogelnde Differenz gezeigt, die den gesellschaftlichen Fortschritt als Geschichtsmühle im Leerlauf erscheinen lässt, ohne von der

---

<sup>186</sup> s. a. Benjamin-GS I, 701

<sup>187</sup> Eine differenzierte Darstellung der Medialität des Gedächtnisses findet sich in dem Band »Schrift und Gedächtnis. Archäologie der literarischen Kommunikation«, herausgegeben von Aleida u. Jan Assmann/Christoph Hardmeier. München 1983

<sup>188</sup> Benjamin-GS IV, 400; s. a. Benjamin-GS VI, 486f.

<sup>189</sup> ebd. (Hervorhebung LDR)

<sup>190</sup> s. a. Benjamin-GS I, 693

notwendigen Veränderung der Verhältnisse absehen zu wollen oder zu können. Dabei zielt das Pathos des müllerschen Emanzipationsanspruches nicht auf die Herstellung eines – wie auch immer gearteten – idealen gesellschaftlichen Zustandes, sondern auf den Willen als Bewegungsprinzip permanenter Veränderung selbst: »Wirklicher Fortschritt ist nicht Fortgeschrittensein, sondern Fortschreiten«. (GI 3 137)

Eines der frühesten und wichtigsten Zeugnisse für Müllers Auseinandersetzung mit der Geschichtsphilosophie Walter Benjamins ist das Gedicht DER GLÜCKLOSE ENGEL:

DER GLÜCKLOSE ENGEL. Hinter ihm schwemmt Vergangenheit an, schüttet Geröll auf Flügel und Schultern, mit Lärm wie von begrabnen Trommeln, während vor ihm sich die Zukunft staut, seine Augen eindrückt, die Augäpfel sprengt wie ein Stern, das Wort umdreht zum tönenden Knebel, ihn würgt mit seinem Atem. Eine Zeit lang sieht man noch sein Flügelschlagen, hört in das Rauschen die Steinschläge vor über hinter ihm niedergehn, lauter je heftiger die vergebliche Bewegung, vereinzelt, wenn sie langsamer wird. Dann schließt sich über ihm der Augenblick: auf dem schnell verschütteten Stehplatz kommt der glücklose Engel zur Ruhe, wartend auf Geschichte in der Versteinerung von Flug Blick Atem. Bis das erneute Rauschen mächtiger Flügelschläge sich in Wellen durch den Stein fortpflanzt und seinen Flug anzeigt.<sup>191</sup>

In dem vermutlich 1958 entstandenen Gedicht wird der Engel der Geschichte von der Vergangenheit verschüttet, von der Zukunft erstickt und erstarrt im steinernen Grab der Geschichte. Im Rücken den Kot der Vergangenheit, geblendet und gewürgt von der Utopie, die einst Zukunft verhieß, und eingeschlossen im »Augenblick« (die mögliche »Lücke im Ablauf«?), ist die Geschichte für den Engel in einen zeitlosen, mythischen Raum zusammengedrängt. Im Gegensatz zum Engel Benjamins schwebt dieser nicht über dem Geschichtsprozess, sondern steht mitten in ihm. Seine Praxis – das »Flügelschlagen« – bestimmt den Rhythmus, in dem die »Steinschläge« auf ihn niedergehen. Wie in HERAKLES 2 wird jeder Versuch des eingreifenden Veränderns zum möglichen Schlag gegen die Eigensubstanz (s. a. W 4 427). Die Erstarrung ist daher ebenso total wie freiwillig. Sie ist der Schutzwall zur Bewahrung subjektiver Geschichtswahrnehmung durch das seiner selbst gewisse Individuum. Als »konstruktiver Defaitismus« eines »Maulwurfs« (s. a. W 8 187) ist daher auch jener andere Flug lesbar, »das erneute Rauschen mächtiger Flügelschläge«, das sich »in Wellen durch den Stein fortpflanzt«. Der Stein ist dem aus der Erstarrung sich befreienden Engel zum neuen Lebensraum geworden. Indem sich der Engel aus dem Kokon der Verschüttung/Erstarrung befreit und seine Bewegungen auf den Stein überträgt, gewinnt die Versteinerung als (Lebens)Raum eine neue Qualität. Der »Stillstand der Geschichte« wird in Müllers Gedicht, ganz im Sinne Benjamins<sup>192</sup>, zur Voraussetzung der »Sprengung des Kontinuums«. Der Flug des glücklosen Engels beschreibt die Umwertung einer versteinerten Geschichtszeit in die Dynamik der Utopie jenseits der Idealisierung, beziehungsweise

---

<sup>191</sup> W 1 53. In einem Interview mit Michael Opitz von 1991 bezeichnet Müller den Schluss seines Gedichtes allerdings selbst als »ein bisschen flach optimistisch« (Müller 1991, 350).

<sup>192</sup> Für Benjamin hat die »Stillstellung«, die »erstarrte Unruhe«, einen positiven Gehalt, indem sie erlaubt, das Kontinuum des historischen Prozesses – verstanden als Folge von Steinschlägen – zu unterbrechen und somit die Gegenwart nicht einfach zum Glied einer Kette der Zeit zu machen. Benjamin bezeichnet die »Stillstellung« als das eigentlich revolutionäre Moment. Müller sieht in der bisherigen Geschichte gar nicht erst Bewegung. Der Stillstand, der Augenblick, der sich über seinem GLÜCKLOSEN ENGEL schließt, ist die Stagnationszeit der »Vorgeschichte«, aus der es auszubrechen gilt.

Ideologisierung einer Zukunft, die lediglich vermag, ihm die Augäpfel zu sprengen. Müllers Gedächtnisarbeit ist ein Kanalisationsprojekt. Die »Scheiße« (W 4 547), manifest auch in Metaphern wie »Versteinerung« (s. a. W 3 163) oder »Kalkfell« (W 5 80), muss immer wieder weggespült werden, um die lebendigen Strukturen freizulegen. Indem der Engel die katastrophische Bewegung der Geschichte auf sich selbst fokussiert und das zeitlich verstreute Konfliktpotenzial in einem dramatischen Raum der Erstarrung um sich herum anordnet, forciert er die Explosion des Geschichteten.

Eine Gefahr besteht in der zu schnellen und bedingungslosen Umwälzung der bestehenden Verhältnisse. Der Engel benötigt die Versteinerungen der (Vor)Geschichte notwendig als Lebensraum. Die überstürzte Ausbesserung der (vor)historischen Ruinen führe indes zurück in ein längst nicht überwundenes Dilemma: »Die Kontinuität schafft die Zerstörung. Die Keller [der Geschichte] sind noch nicht ausgeräumt und schon werden Häuser darauf gebaut. Man hat sich nie Zeit genommen, die Keller auszuräumen, weil immer neue Häuser über denselben Kellern stehen.« (GI 2 32) Dem Organischen dieser destruktiven Kontinuität setzt Müller seine konstruierten Ruinen entgegen: »Stückwerk als Methode.«<sup>193</sup> Er bedient sich dazu, wie a. a. O. im Zusammenhang mit KRIEG OHNE SCHLACHT noch näher auszuführen sein wird<sup>194</sup>, intertextueller Techniken, die es erlauben, »tiefgreifende Differenzen schlaglichtartig zur Anschauung zu bringen«<sup>195</sup>. Es ist der Versuch, durch Texte Räume zu schaffen, die an der scheinbaren Kontinuität der bestehenden Ordnung nicht weiterbauen, sich der Gesetzmäßigkeit des Alten und seiner ewigen Wiederkehr entziehen. »Das Ruinieren wäre also ein Verfahren, die für jede Erkenntnis notwendige Differenz von Gegenwart und Vergangenheit, von Wunsch und Wirkung, von Plan und Verwirklichung herzustellen. Durch Ruinieren erzwingen wir Differenzen im unterschiedslos Vorgegebenen; die *Ruine ist Vergegenständlichung der erzwungenen Differenz*.«<sup>196</sup> Die Destruktion als Technik der Konstruktion vermeidet die stabilisierende Geschlossenheit der gewöhnlich praktisierten Geschichtsklitterung. »Die Ruine ist ein gebrochenes Zeichen der Totalität. Sie ist ein Ganzes, an dem sich die Gerechtigkeit der Zerstörung vollzogen hat.«<sup>197</sup> Ruinen sind Steinbrüche. Als Monumente und Memento bewahren sie das Vergangene. Als Lücke im Text verweisen sie zugleich auf das »uneingelöste utopische Desiderat«<sup>198</sup>.

Geht Müller in den Lehrstücken der »Versuchsreihe«<sup>199</sup> zumindest der Form nach von der prinzipiellen Erziehbarkeit des Menschen aus, werden die für den Imperativ gesellschaftlicher Emanzipation verwendeten Bilder während der sechziger und siebziger Jahre zunehmend drastischer und düsterer. In MAUSER besteht immerhin noch die Hoffnung, den Menschen aus dem »Kot seiner Geschichte« (W 4 253) ausgraben zu können. In der HAMLETMASCHINE fällt dem geflickten Subjekt der Geschichte, »im Rücken die Ruinen von Europa« (W 4 545), indes nichts mehr ein, als das »BLABLA« (ebd.) der Brandung zu respondieren. Immerhin deutet die Erstarrung der weiblichen Antagonistin in der »Tiefsee«

---

<sup>193</sup> Wolf Biermann: Die Müller-Maschine ... a. a. O. 154

<sup>194</sup> s. a. meine Ausführungen im Kapitel »2.2. Intertextualität« im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit

<sup>195</sup> Keller 1992, 70

<sup>196</sup> Brock 1986, 179

<sup>197</sup> Bolz 1996, 9

<sup>198</sup> Werner 2001, 288

<sup>199</sup> W 4 259. Mit diesem Begriff bezeichnet Müller die Stücke, PHILOKTET, Der HORATIER und MAUSER, die in der Auseinandersetzung mit Brechts Lehrstück entstanden sind und in Müllers Absage an Steinweg 1977 (s. a. W 8 187) kulminieren.

(W 4 553) auf eine Bewegung voraus, die vielleicht jenseits der terrestrischen Geschichte einmal zum Tragen kommen könnte. Durch den extremen Gegensatz von Stillstand der Aktion und dynamischer Zukunftsprojektion<sup>200</sup>, wird das ›wilde Harren‹ (s. a. W 4 553) der gewaltsam stillgestellten Racheenergie Ophelias zum utopischen Sprengsatz. Als Racheengel verweist sie auf einen anderen Typus des Engels, der seit Ende der siebziger, parallel zur Verschiebung Müllers Interesse von der Revolution der Zweiten auf die der Dritten Welt bereits in LEBEN GUNDLINGS (als »Wüstengott Zebahl«<sup>201</sup>) zu Wort kommt und in DER AUFTRAG (als Engel der Verzweiflung<sup>202</sup>) wiederkehrt. In LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN fegt er in Gestalt eines Kampfflugzeugs im Tiefflug »die Leichen vom Plateau«<sup>203</sup>. Der Verdacht, eine »leere Zeit«<sup>204</sup> als erfahrene oder erwartete Katastrophe zu durchlaufen, verstärkt den Wunsch, sich »die Uhr aus [der] Brust« (W 4 548) zu reißen oder den »Körper in ein Geschoss zu verwandeln, das die Decke des Fahrstuhls durchschlagend die Zeit überholt« (W 5 30) – Metaphern die sich auf Benjamins auf Turmuhren schießende Revolutionäre beziehen.<sup>205</sup> Der empirischen/mechanistischen Wahrnehmung der Zeit wird die historische Zeit gegenübergestellt, die nicht von den Gesetzen physikalischer Kausalität bestimmt wird.<sup>206</sup> Revolution wird zur Notbremse einer aus den Fugen geratenen Zeit.<sup>207</sup> Der Sturz vom Boot in den ›Malstrom‹<sup>208</sup> verlangsamt die Bewegung, die in ihrer totalen Beschleunigung zum »Nullpunkt« (GI 3 154) führt, an dem das Boot zerschellt.

Um Geschichte als Reservoir des Utopischen überhaupt wieder denkbar zu machen, ist zunächst ihre Negation zu betreiben. Die »Lücke im Ablauf« (W 2 118) wird zum auf verschiedenste Weise immer wieder von Müller artikulierten Ausweg aus dem Kontinuum leerlaufender Zeit. Im Anschluss an Baudrillard formuliert Müller im Interview: »Die einzige Hoffnung sind die Fehler, die Zufälle – das, was nicht funktioniert. [...] Die Entwicklung geht doch in Richtung einer Ersetzung der Wirklichkeit durch ihr Abbild. Das heißt in der Verlängerung: Die Ersetzung des Menschen durch den Computer. Unsere einzige Hoffnung ist der Fehler, der Zufall, die Katastrophe.« (GI 2 158) Nicht also von einer historischen Gesetzmäßigkeit könne der entscheidende Bruch des geschichtlichen Kontinuums erwartet werden, sondern vielmehr nur durch die bewusste Durchbrechung des linearen Zeitflusses, der, wie im Bild des GLÜCKLOSEN ENGELS, Stillstand bedeutet. Die Herausnahme des

<sup>200</sup> »Wenn sie mit Fleischermessern durch eure Schlafzimmer geht ...« (W 4 554)

<sup>201</sup> Wie im letzten Bild der HAMLETMASCHINE die Figuren der Ophelia aus DIE HAMLETMASCHINE oder Sasportas aus DER AUFTRAG ist Zebahl, als Gefangener des psychiatrischen Diskurses (Foucault), einerseits handlungsunfähig, auf der anderen Seite verbalisiert er die »totale Mobilmachung« (Ernst Jünger) der Landschaften gegen den Menschen (s. a. W 4 529)

<sup>202</sup> »Mein Flug ist der Aufstand, mein Himmel der Abgrund von Morgen.« (W 5 17) s. a. Müllers Text DIE EINSAMKEIT DES FILMS: »Die Befreiung der Toten wird uns aus dem anderen Tod nicht heraushalten, der die Auferstehung der Lebendigen ist. Der Engel der Revolution wohnt auf den Friedhöfen nur so lange, bis er seinen Flug antritt.« (W 8 237)

<sup>203</sup> W 5 83. In Müllers Text BILDBESCHREIBUNG ist vom »Tiefflug der Engel« (W 2 118) die Rede.

<sup>204</sup> Benjamin-GS I, 701

<sup>205</sup> s. a. Benjamin-GS I, 702

<sup>206</sup> »Der Tag, mit dem ein Kalender einsetzt, fungiert als ein historischer Zeitraffer. Und es ist im Grunde genommen derselbe Tag, der in Gestalt der Feiertage, die Tage des Eingedenkens sind, immer wiederkehrt. Die Kalender zählen die Zeit also nicht wie Uhren.« (Benjamin-GS I, 701f.)

<sup>207</sup> Seit Ende der achtziger Jahre verweist Müller immer wieder auf Benjamins Marx-Kritik: »Marx sagt, die Revolutionen sind die Lokomotive der Weltgeschichte. Aber vielleicht ist dem gänzlich anders. Vielleicht sind die Revolutionen der Griff des in diesem Zuge reisenden Menschengeschlechts nach der Notbremse.« (Benjamin-GS I, 1232; s. a. GI 3 135, 145, 154, 193f.; LN 48f.)

<sup>208</sup> s. a. Poe-GW II, 292–315

Konfliktes aus der geschichtlichen Verkrustung ermöglicht seine Dynamisierung in der Explosion<sup>209</sup>, die die Erstarrung (und damit die Geschichte) zerstört. »Auf den Trümmern Europas« (W 8 188) beginnt die (eigentliche) Geschichte des (Neuen) Menschen. Die Gefahr besteht allein darin, dass der »erlösende FEHLER« (W 2 118) »während des Blinzeln passiert, der Sehschlitz in die Zeit sich auftut zwischen Blick und Blick« (W 2 119), und damit den Sprung aus der Vorgeschichte in die Geschichte verhindert. Müller versucht mit Hilfe der Kunst die synthetische Herstellung von Fehlern: »das Insekt im Bernstein« (W 8 260). Die Kunst vergegenwärtigt den Augenblick des Absprungs in die Zeit. Sie vermag die »Lücke im System, den immer neu bedrohten und neu zu erobernden Freiraum zwischen Tier und Maschine, in dem die Utopie einer menschlichen Gemeinschaft aufscheint« (W 8 261) offen zu halten, um so einen »Freiraum [...] für das Denken eines andern Ablaufs« (W 8 266) zu schaffen. Müllers Suche gilt der »Lücke im Ablauf« (W 2 118, Hervorhebung LDR), der Bewegung *im* Stein – nicht dem Jenseits der Tretmühle der Geschichte. Die eigenen Bedingungen müssen am Ort ihres Auftretens korrigiert werden. Es geht nicht um die »Unterbrechung eines Teufelskreises«<sup>210</sup>, sondern um das Aufspüren der Differenz: »das Andre *in* der Wiederkehr des Gleichen, das Stottern *im* sprachlosen Text, das Loch *in* der Ewigkeit, der vielleicht erlösende FEHLER.« (W 2 118, Hervorhebungen LDR) Wie in Kafkas FORSCHUNGEN EINE HUNDES ist die Suche nach dem »alles verschuldenden Fehler« die einzige Begründung für den Sinn des eigenen Handelns. »Immer mehr in letzter Zeit überdenke ich mein Leben, suche den entscheidenden, alles verschuldenden Fehler, den ich vielleicht begangen habe, und kann ihn nicht finden. Und ich muss ihn doch begangen haben, denn hätte ich ihn nicht begangen und hätte trotzdem durch die redliche Arbeit eines langen Lebens das, was ich wollte, nicht erreicht, so wäre bewiesen, dass das, was ich wollte, unmöglich war und völlige Hoffnungslosigkeit würde daraus folgen.«<sup>211</sup>

Die utopische Leerstelle markiert den Ort desjenigen, »das nicht dargestellt werden kann«<sup>212</sup>. Das Bilderverbot<sup>213</sup>, die konsequente Verweigerung einer positiven Darstellung des möglichen Neuen, schafft den Freiraum für das »Denken eines andern Ablaufs«. Wiederum scheint Müller auch auf Benjamin zurückzugreifen. In seinem Denkbild DER DESTRUKTIVE CHARAKTER begründet er sein Bilderverbot: »Dem destruktiven Charakter schwebt kein Bild vor. Er hat wenig Bedürfnisse, und das wäre sein geringstes: zu wissen, was an Stelle des Zerstörten tritt. Zunächst, für einen Augenblick zumindest, der leere Raum, der Platz, wo das Ding gestanden, das Opfer gelebt hat. Es wird sich schon einer finden, der ihn braucht, ohne ihn einzunehmen.«<sup>214</sup> Die Destruktion schafft einen Freiraum. Auf ein Bild, das die Destruktion teleologisch auf einen Endzweck hin ausrichten würde, wird ebenso verzichtet wie auf ein Subjekt, das von diesem Raum Besitz ergreifen könnte. Müllers scheinbar resigniertes »Warten auf nichts« in einer LEERE(N) ZEIT (W 1 288) mit einem Engel, von dem man nicht weiß, ob sich hinter seinem Gesicht vielleicht nicht gar eine

<sup>209</sup> Mitte der achtziger Jahre dreht Müller dieses Bild um. Nun dem benjaminschen Prinzip der Stillstellung identisch heißt es: »Der Stillstand ist die Explosion, die Explosion ist der Stillstand. Das Auge des Taifuns hat keine Lider.« (W 8 286)

<sup>210</sup> Maier-Schaeffer 1995, 33

<sup>211</sup> Franz Kafka: Forschungen eines Hundes. In: Das Werk. Ffm. (Zweitausendeins) 2004, 980–1010, hier 991

<sup>212</sup> Jean-François Lyotard: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? In: Welsch 1988, 203

<sup>213</sup> »... ein Bild ist auch immer eine Verdrängung von anderen Bildern, ein Zudecken der anderen. [...] Das hat auch etwas mit Selektion zu tun.« (GI 2 92)

<sup>214</sup> Benjamin-GS IV, 397 (Hervorhebung LDR)



fürchterliche Grimasse verbirgt (s. a. W 1 236), verlegt das utopische Potenzial dieses Freiraums auf die Zeitachse und rettet es so über eine Zeit hinweg, in der es keinen Raum mehr hat. Nur in diesem Sinne sind Müllers Schriften noch »einsame Texte, die auf Geschichte warten« (W 8 187). Gegen Ende Müllers bewusst als fliehend empfundener Lebenszeit harren sie immer ungeduldiger und wilder ihrer Geschichte.

Wenn »die LEHRE so tief vergraben und außerdem vermint ist« (ebd.), wie das in Müllers Augen bereits Ende der siebziger Jahre augenscheinlich der Fall war, »muss man gelegentlich den Kopf in den Sand (Schlamm Stein) stecken, um weiterzusehn.« (ebd., s. a. LN 24) Vergessen bedeutet in diesem Zusammenhang bewahren<sup>215</sup>. Das Vergangene ist der formenden Arbeit des Bewusstseins, der Erinnerung, nicht ausgesetzt und harrt einer Zeit, wo es von Nutzen sein kann wie die Ophelia der Tiefsee im Schlussbild Müllers HAMLETMASCHINE. Die letzte Metapher der BILDBESCHREIBUNG, die eigentlich eine »Übermalung« (W 2 119) darstellt, welche sich vergeblich gegen die eigene Fixierung sträubt, zitiert Benjamins »graphé«-Begriff, der die Erinnerung als »Dialektik im Stillstand«<sup>216</sup> fasst. Bei Müller ist diese »erstarrte Unruhe«<sup>217</sup> die letzte Metamorphose eines im Verschwinden bewahrten Subjekts: »ICH der gefrorene Sturm.« (W 2 119) Der Text, der Hegels Dramenästhetik ad absurdum führt, ist lesbar als techné im Sinn einer gesellschaftlichen Praxis: Das Scheitern des Autors, »das Stottern im sprachlosen Text« (W 2 118), zeigt sein Verschwinden an, das Ende der Repräsentation. Die kohärente Sinnzuschreibung durch einen Autor fällt in eine Vielzahl minoritärer Blickwinkel auseinander.

## 2.4. Erinnerung an die Zukunft – Dialog mit den Toten

In einem Gespräch mit Alexander Weigel beschreibt Müller seine MAUSER-Inszenierung (ergänzt durch QUARTETT und WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE V: DER FINDLING und andere Texte) 1991 am Deutschen Theater Berlin als »eine Reise aus der Vergangenheit rückwärts in die Gegenwart, denn die Vergangenheit liegt vor uns und die Zukunft, die in der Gegenwart eingeschlossen war, hinter uns« (GI 3 123). Der Geschichtsschreiber auf dem Theater will ein glücklicherer ANGELUS NOVUS sein als DER GLÜCKLOSE ENGEL seiner Gedichte. Als rückwärts gewandter Prophet etabliert er die »Geschichte auf dem Theater [...] als Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft« (GI 2 63). Das vorletzte Kapitel von KRIEG OHNE SCHLACHT endet mit dem FATZER-Zitat: »Wie früher Geister kamen aus Vergangenheit / so jetzt aus Zukunft ebenso« (KOS 361). Im Rekurs auf Benjamin betrachtet Müller Geschichte als prinzipiell unabgeschlossen, das heißt revidierbar. Als »Prozesse, Rechtsfälle« (KOS 272) sind seine Texte Einspruch gegen ihre Fixierung. Sie bilden den »Prozessraum der Zukunft«<sup>218</sup>, in der die unvergangene

---

<sup>215</sup> »Bewusstsein und Gedächtnis schließen sich nämlich aus.« (Derrida 1976, 316) Freud zufolge bleibt das Unbewusste unverändert. »Die Erinnerungsreste (Dauerspuren) sind am haltbarsten, wenn der sie zurücklassende Vorgang niemals zu Bewusstsein gekommen ist.« (Freud-SA 3, 235)

<sup>216</sup> Benjamin-GS V, 577

<sup>217</sup> Benjamin-GS V, 414

<sup>218</sup> Bloch 1970, 279

Vergangenheit als Streitfall und Objekt des Eingedenkens neu verhandelt wird. Gleich Gespenstern wandeln Müllers Texte durch die Abraumhalden der abendländischen Geschichte, wo sie die Reste und Differenzen auflesen, um sie dem Geschichtsprozess wieder einzuspeisen. Das an Benjamins neunte geschichtsphilosophische These<sup>219</sup> angelehnte Bild von der Zukunft im Rücken intendiert – soll das emanzipatorische Potenzial dieser Zukunft freigesetzt werden – Erinnerung. Der Vorgang des Erinnerns ist für Müller kein Erinnern von Fakten, denn »das können Maschinen [...] letztendlich besser« (VE 341). Es gehe ihm vielmehr um »... das Erinnern von Emotionen, von Affekten, die im Zusammenhang mit Ereignissen stehen. Um ein emotionales Gedächtnis. [...] Die historische [Wahrheit] ist manchmal gar nicht identisch mit der empirischen, weil die Ereignisse, wenn sie manifest werden, wenn sie geschehen, oft schon vorbei sind. Sie sind vorher passiert, die eigentliche Bewegung hat längst stattgefunden.« (VE 341) Müller zieht die Fantasie der Wahrheit im Sinne empirischer Messbarkeit vor (s. a. GI 2 36). Ohnehin funktioniert die Erinnerung nicht wie ein Datenspeicher.<sup>220</sup> Sie taugt nicht zur mimetischen Wiederholung akkumulierten Materials. Im Gegenteil, sie hat viele Pforten. So heißt es in einer handschriftlichen Notiz aus Müllers Nachlass: »in den Kammern meines Gedächtnisses / Herzkammer / Manchmal ist das Gedächtnis eine Dunkelkammer, in der plötzlich ein vergessenes Bild aufscheint (manchmal nur ein Blitz mit dem es wieder verschwindet« (HMA 5266). Zudem gehe die Erinnerung selektiv vor, wie Müller in einer für den Drucktext von KRIEG OHNE SCHLACHT gestrichenen Passage seiner Autobiografie betont: »... überhaupt erinnere ich mich fast nicht mehr an Gespräche, das Gedächtnis ist völlig selektiv. Ich erinnere mich zunehmend nur noch an das, was ich gebrauchen kann, und von dem, was ich gebrauchen kann, habe ich eigentlich schon genug, beziehungsweise es wird immer weniger. Und dann interessiert mich die Szenerie viel mehr als das Gerede.« (SUSCHKE 457) Statt der einen Erinnerung müsse daher von einer Vielzahl divergierender Erinnerungen ausgegangen werden. In ihrem Kafka-Buch wenden Deleuze/Guattari das Modell der vielen Eingänge auf die Literatur an. »Schreiben hat nichts mit Bedeuten zu tun, sondern mit Landvermessen und Kartografieren, auch des gelobten Landes.«<sup>221</sup> Heiner Müller bezeichnet sich selbst als Landvermesser<sup>222</sup>. Tatsächlich ist er ein Land- und Raumausschreiter, ein De- und Reterritorialisierungsspezialist, kurz: ein Nomade par excellence. Trotz der Zurückweisung der Rollen des Philosophen<sup>223</sup>, des Archäologen<sup>224</sup> und des Propheten<sup>225</sup>, haften ihm von all diesen Wissen(schaft)szweigen Elemente an. Müller unterwandert jedoch all diese Theoriegebäude mit seiner künstlerischen Praxis, als defätistischer Maulwurf. Der Maulwurfbau kennt viele (Ein)Gänge. Die »Karte«

<sup>219</sup> Benjamin-GS I, 697f.

<sup>220</sup> »Die Übersetzung des zu Erinnernden ins Erinnerungsbild ist bereits Entstellung, schon in der Repräsentation eines Zeichens durch ein anderes, das an dem ersteren nicht partizipiert, sondern es lediglich über eine *similitudo* ergreift, beginnt die Entstellung. Die *similitudo* garantiert nicht das Abbild vom Urbild, sondern ist *simulatio*.« (Lachmann 1990, 30)

<sup>221</sup> Deleuze/Guattari 1976, 8

<sup>222</sup> In Anspielung auf den Landvermesser K. aus Kafkas Roman DAS SCHLOSS, bezeichnet sich Müller im Gespräch mit Alexander Kluge auf die Frage hin, ob er sich eher für einen »Land- und Zeitvermesser« oder einen »Propheten« hält, als »Landvermesser« (LV 37). In seinem Nachruf auf Heiner Müller bezeichnet Kluge den Dramatiker als Seismografen: »Er ist ein Seismograf, der genau misst. Und der misst so genau wie ein Quantenphysiker.« (Alexander Kluge: Es ist ein Irrtum, dass die Toten tot sind. In: KALKFELL, 145–147, hier 145)

<sup>223</sup> »... ich bin kein Philosoph, der zum Denken keinen Grund braucht«. (W 8 187)

<sup>224</sup> »...ein Archäologe bin ich auch nicht«. (ebd.)

<sup>225</sup> »... ein Prophet, das wäre aber ganz falsch.« (LV 37)

des defätistischen Tunnelsystems ist keine Abbildung oder ›Kopie‹, die Wirklichkeit (re)produzieren würde. Im Gegensatz zur Kopie nämlich reproduziert sie nicht, sondern konstruiert. Sie eröffnet »innerhalb der Wahrnehmungswirklichkeit ein Maximum an Wahrnehmungsmöglichkeiten, damit an Gestaltungsgelegenheiten, zeigt die Interventionspunkte des sozialen Feldes.«<sup>226</sup> Genau dies tun Müllers Texte: Indem die Bruchstellen nicht geglättet werden, bieten sie eine Vielzahl an Angriffspunkten und Einstiegsmöglichkeiten – und dies trotz ihrer zunehmenden Hermetik. Als »Kopist der Differenz« transformiert Müller Texte, »die immer schon Umschriften entzogener vorgängiger Texte sind«<sup>227</sup>. »DISMEMBER REMEMBER« (W 5 193) – Erinnerung und Vergessen bedingen einander. Müllers BILDBESCHREIBUNG ist ein Paradigma für das Modell des Palimpsests. Die Aufhebung des Bildes im Text virtualisiert die Zeichen, löst sie aus ihrer Fixierung, öffnet sie einem ›universalen Diskurs‹. Die Wiederholung produziert etwas Neues (noch unbestimmtes) anstatt etwas Gegebenes zu reproduzieren. In der Beschreibung (= Übermalung) ist das Bild zugleich aufgehoben und negiert. Es wird freigesetzt. Die Beschreibung impliziert den *Vorgang* der Beschreibung. Sie ist Paradigma eines produktiven Zusammenspiels von erinnerndem Freilegen und übermalendem Vergessen. Die Erinnerung *schafft* das Erinnernte.

Wie bei Benjamin dient die Erinnerung der Wiedergewinnung eines unerledigten utopischen Anspruchs, der erneut im Gedächtnis verankert werden soll. »... ein erlebtes Ereignis ist endlich, zumindest in der einen Sphäre des Erlebens beschlossen, ein erinnertes schrankenlos, weil nur Schlüssel zu allem was vor ihm und zu allem was nach ihm kam.«<sup>228</sup> Die Arbeit lebendiger Erinnerung besteht in der Bahnung neuer Wege für das zu Erinnernde und nicht in der Bewahrung des schon Bestehenden. Erinnert wird nicht das ohnehin als Kulturgut Bewahrte, sondern dasjenige, dem von vornherein die eigene Zerstörung immanent war. Gedächtnis spielt im Denken Heiner Müllers vor allem als ›Eingedenken‹<sup>229</sup> eine Rolle, als Sediment eines Stücks Zukunft in der Vergangenheit. Es hat eine utopische Funktion, ist Imperativ. Erinnerung ist daher nicht als rückwärtsgewandter, bewahrender Modus zu verstehen. Der »Tigersprung ins Vergangene«<sup>230</sup> meint nicht Rückzug in die Vergangenheit. Die Erinnerung ist vielmehr Medium der Aktualisierung eines utopischen Potenzials des Vergangenen in der Gegenwart. »Man kann die Nachwelt auch in der Vergangenheit haben. [...] Jeder neue Text steht in Beziehung zu einer ganzen Menge älterer Texte, von anderen Autoren, und verändert auch den Blick auf sie. Mein Umgang mit alten Stoffen und Texten ist auch ein Umgang mit der Nachwelt. Es ist [...] ein Dialog mit Toten.« (GI 1 137f.) Müllers Umgang mit Geschichte (insbesondere mit den Versatzstücken der Literaturgeschichte) schlägt sich in der Gestalt seiner eigenen Texte nieder. Die Wiederholung eigenen Materials im Selbstzitat weist darauf hin, dass unabgegoltene Relikte der eigenen Textproduktion erneut zur Disposition gestellt werden. Hinter Müllers mnemotextueller Utopie steht Benjamins destruktiver Zitatbegriff: »das historische oder literarische Zitat im Augenblick einer Lesbarkeit, die auf politische Praxis zielt«<sup>231</sup>. Ähnlich dem historischen Denken Benjamins

---

<sup>226</sup> Jäger 1997, 152

<sup>227</sup> Werner 2001, 252

<sup>228</sup> Benjamin-GS II, 312

<sup>229</sup> s. a. Benjamin-GS I, 701

<sup>230</sup> ebd.

<sup>231</sup> Werner 2001, 172

entspringt Müllers Reflexion über Geschichte dem Anspruch, eine Idee lebendig zu halten, die von ihr als erledigt betrachtet wird. Begreift man das Dasein als nie zu vollendende Vergangenheit<sup>232</sup>, eröffnet sich eine utopische Perspektive, die auf die Einlösung ihrer Versprechen bedacht ist. Der Gestus des Geschichtsschreibers, dem sich der Autor Müller mehr und mehr annähert, schärft seinen Blick für die ruinöse Geschichte. Das Grabungsfeld des Archäologen macht sein Theater zum Ort der Totenbeschwörung. In diesem Sinne ist Müllers Nekrophilie als »Liebe zur Zukunft« (JN 7) zu begreifen: »Keine Revolution ohne Gedächtnis. [...] Die Toten schreiben mit auf dem Papier der Zukunft.« (W 8 316) Der Begriff »Revolution« bezeichnet dabei eine Kunst, die sich ihrer (a)sozialen Funktion immer bewusst ist. »Gegen die Drohung des Todes, der die Masken der Mode trägt, und gegen den Steinschlag der Denkmäler, die große Versuchung der Ewigkeit, arbeitet die Kunst an der unmöglichen Bewegung: Fleisch wächst zurück auf Knochen, Haut auf Fleisch, Nerven Sehnen Adern stricken ihr Geflecht, das Blut im Schlepptau. DIE BEFREIUNG DER TOTEN FINDET IN ZEITLUPE STATT.« (W 8 390) Die Kunst von der hier die Rede ist, bezieht die Zukunft aus der Vergangenheit, die Befreiung der Toten ist ihre Bedingung. Die unmögliche Bewegung, die dabei stattfindet, hat nichts mit dem fortschreitenden Leerlauf der Weltgeschichte zu tun, gegen die Benjamins und Müllers Engel anfliegen. Durch die Zeitlupe behauptet diese Kunst das Zeitmaß einer anderen Wirklichkeit: nicht indem sie diese beschreibt; vielmehr führt sie durch ihre Bewegung – ihr Werden – diese Wirklichkeit selbst gestalthaft mit sich. Das utopische Moment liegt im Schaffensprozess selbst, nicht in einem intendierten fixen Ergebnis oder Werk.

Müllers Totenklage ist prospektiv: »Was man braucht, ist Zukunft und nicht die Ewigkeit des Augenblicks. Zukunft entsteht allein aus dem Dialog mit den Toten.« (JN 31) Der stalinistische Totenkult, der die Vergangenheit unter sibirischem Marmor begräbt, ist Müller ebenso suspekt wie die den Tod leugnende glänzende Oberfläche des westlichen Warenfetischismus. »ICH HABE DIR GESAGT DU SOLLST NICHT WIEDERKOMMEN TOT IST TOT« (W 2 118) Zu den Toten zählen ebenso diejenigen, die keine eigene Sprache haben, die Vergessenen, Ausgegrenzten, Unterdrückten in jeglicher Hinsicht. Kunst kann, als minoritärer Gegendiskurs<sup>233</sup>, diese Sprachlosigkeit aufnehmen, denn »die Bewegung kommt aus den Provinzen.« (KOS 295) Im Gespräch mit Uwe Wittstock beschreibt Müller im Rekurs auf Nietzsche<sup>234</sup> die vitale Funktion des Tragischen, indem er darauf hinweist, dass der Tod eines Menschen in der Antike keine Verzweiflung ausgelöst, sondern den Überlebenden Kraft (nicht Trost!) gespendet hätte (s. a. GI 1 181). In dieser Hinsicht wäre Florian Vaßen zuzustimmen, wenn er feststellt, »Heiner Müllers Texte vom Tod, von der Zerstörung des menschlichen Lebens sind keine Nekrologe auf etwas endgültig Totes, vielmehr lebendige

---

<sup>232</sup> Im zweiten Stück der UNZEITGEMÄSSEN BETRACHTUNGEN, VOM NUTZEN UND NACHTEIL DER HISTORIE FÜR DAS LEBEN, beschreibt Nietzsche das Dasein als »ein nie zu vollendendes Imperfektum.« (Nietzsche-W 1, 212)

<sup>233</sup> Deleuze/Guattari zeigen in ihrem Kafka-Buch Strategien einer solchen Literatur auf. In KRITIK UND KLINIK schreibt Deleuze, die Literatur sei »ein Anders-Werden der Sprache [...], eine Minorisierung jener großen Sprache, ein Delirium, das sie fortreißt, eine Hexenlinie, die aus dem Herrschenden ausbricht.« (Deleuze 2000, 16)

<sup>234</sup> »Wenn wir bei einem kräftigen Versuch, die Sonne ins Auge zu fassen, uns geblendet abwenden, so haben wir dunkle farbige Flecken gleichsam als Heilmittel vor den Augen: umgekehrt sind jene Lichtbilderscheinungen des sophokleischen Helden, kurz das Apollinische der Maske, notwendige Erzeugungen eines Bildes ins Innere und Schreckliche der Natur, gleichsam leuchtende Flecken zur Heilung des von grausiger Nacht versehrten Blickes.« (Nietzsche-W 1, 55)

Totentänze. Ophelias ›Es lebe der Tod‹ als Antwort auf das tote Leben.«<sup>235</sup> Hält die müllersche Totenbeschwörung einerseits eine geschichtsphilosophische Dimension bereit, eröffnet sie zugleich eine poetologische Perspektive, indem sie den Dialog mit den Toten im Sinne Benjamins Gedächtnis der Texte als intertextuelle Technik betreibt. In einer Selbstbefragung, die Müller dem Scheitern seines GLÜCKSGOTT-Projektes<sup>236</sup> voranstellt, heißt es: »Stehende Figuren (Götter Denkmäler Typen) sind als Katalysatoren brauchbar, wenn Erfahrung die Geschichte überholt hat. Versteinerungen, an denen Weisheit sich ablagern kann, die bei Abruf durch den Fortschritt als Sprengstoff zur Verfügung steht.« (W 3 165) Und zwar nur dann. »Nicht vor der letzten Schlacht werden die Denkmäler bluten.«<sup>237</sup> Das »Theater der Erinnerung« (KALKFELL 28) wird von Müller beschworen, um die Versatzstücke der Vergangenheit in Bewegung zu halten und die Entropie durch die Versteinerung in der Monumentalisierung zu verhindern. Um die Patina auf den Denkmälern durch den wirklichen Fortschritt – der ein Überschreiten im Sinne Nietzsches bedeutet<sup>238</sup> – zum Leben zu erwecken, der die Gegenwart zu sprengen in der Lage ist, müsse die Vergangenheit ›befreit‹ werden. »Literatur ist auf jeden Fall so etwas wie Gedächtnis – und zwar auch Erinnerung an die Zukunft, also Erinnerung an etwas, das noch nicht existiert oder existiert hat. Literatur ist nicht nur Erinnerung an die Vergangenheit, sondern auch Erinnerung an Zukunft.« (GI 2 148) Die Kunst kann als »geronnene Erfahrung« (W 8 316) eine solche Mnemotechnik sein, indem sie, wie der auf halber Augenhöhe mit den Toten angesiedelte ›tellurische Flaneur‹<sup>239</sup> Aaron in Müllers TITUS ANDRONICUS, die Leichen der Geschichte immer wieder ausgräbt, um sie den Angehörigen vor die Tür zu stellen.<sup>240</sup> Der »Zwang, die Leichen auszugraben« (LN 16) lässt den Akt der Nekrophilie zum utopischen Vorschein der Zukunft gerinnen. Denn nicht der Tod ist es, den wir verdrängen. Wir verdrängen die Toten. »Erinnerungsarbeit oder Trauerarbeit geht aus von Schocks« (VE 341), mit denen man lernen müsse umzugehen, formuliert Müller im Gespräch mit Hendrik Werner. »Und da geht es dann immer auch um die Befreiung von Toten« (ebd.), die ansonsten in der westlichen Welt, »außer für die Stadtplanung« (W 8 177), keine Rolle mehr spielen. So korrespondiert die von Müller festgestellte Unfähigkeit der ›bürgerlichen Gesellschaft‹, dem Tod ins Auge zu sehen, ihrer Unfähigkeit, »der Geschichte ins Weiße im Auge zu sehn« (W 8 216): »Wer nicht sterben kann, kann auch nicht leben.« (GI 1 224) Der Umgang der modernen westlichen Welt mit den Toten und dem Tod, die zugleich die Voraussetzung ihrer

<sup>235</sup> Vaßen 1982, 50

<sup>236</sup> Es handelt sich hierbei um ein Brechtfragment (DIE REISEN DES GLÜCKSGOTTS, 1941), das Heiner Müller im Auftrag Paul Dessaus zu bearbeiten versprach. Als das Projekt scheitert, benutzt Müller das Material als Steinbruch und zur poetologischen Positionsbestimmung. Mehrere Texte aus dem Fragment, die zwischen 1950 und 1975 entstanden sind, erscheinen später in separater Form.

<sup>237</sup> W 8 265. Heise kommentiert Müllers Satz: »Erst das Zerschlagen der Denkmale setzt das in ihnen erstickte Leben frei.« (Heise 1988, 87)

<sup>238</sup> »Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Thier und Übermensch, – ein Seil über einem Abgrunde. Ein gefährliches Hinüber, ein gefährliches Auf-dem-Wege, ein gefährliches Zurückblicken, ein gefährliches Schaudern und Stehenbleiben. Was gross ist am Menschen, das ist, daß er eine Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist, daß er ein Übergang und ein *Untergang* ist.« (Nietzsche-W 2, 282)

<sup>239</sup> s. a. Werner 2001, 175

<sup>240</sup> »Oft have I digg'd up dead men from their graves / And set them upright at their dear friends' doors, / Even when their sorrow almost were forgot, / And on their skins, as on the bark of trees, / Have with my knife carved in Roman letters / ›Let not your sorrow die, though I am dead‹.« (William Shakespeare: Titus Andronicus. In: The illustrated Stratford Shakespeare. London 1982, 697). Den letzten Vers übersetzt Müller: »LASST EUREN SCHMERZ NICHT STERBEN MEINEN TOD.« (W 5 171)

Errungenschaften ist, lässt die Aufklärung als Todesverdrängung erscheinen, deren Zweck die Perfektionierung des Freudschen Todestriebes<sup>241</sup> darstellt. Im ›Paradigma Auschwitz‹ erfährt das Identität stiftende Opfer seine Entsinnlichung. Dort feiert der blutleere Todestrieb seine aschfahle Apotheose (s. a. WT 61).

Eine zentrale Problemstellung Müllers gesamten Schaffens ist die Kollision von Körpern und Ideen. Müller verhandelt die Unvereinbarkeit vom Einverständnis mit der Notwendigkeit – »Zeit der Geschichte« (GI 1 168) – und dem kreatürlichen Anspruch auf Selbstverwirklichung des Individuums – »Zeit des Subjekts« (ebd.) – seit seinen frühen Stücken. Für ihn wurzelt dieser Widerspruch in der historischen Situation der sozialistischen Staaten und betrifft »das Zeitmaß der Entwicklung« (ebd.) von der sozialistischen ›Übergangsphase‹ zum Kommunismus. Aus Sicht des Individuums stellt sich diese Differenz des Zeitmaßes als fatale Einsicht dar: »es dauert länger als man lebt« (ebd.).<sup>242</sup> Im Marxismus wird dieses Dilemma zugunsten des gesetzmäßigen historischen Prozesses aufgelöst, der die Niederlagen, Rückschläge und Katastrophen der Geschichte nur als Bruchstücke an der Kette gesellschaftlichen Fortschritts aufreht. Der individuelle Glücksanspruch tritt zugunsten des historischen Prozesses zurück. Die »Befreiung der Toten« wird dem »Ideal der befreiten Enkel«<sup>243</sup> geopfert. Revolution wird zum Medium einer Ideologie, die Zukunft erstickt, weil sie die Differenzen im Innern des Apparates versteckt wie die materialistische Geschichtswissenschaft ihr Bewegungsprinzip: Benjamins hässlichen Zwerg. Die Negation des Individuums durch den revolutionären Prozess wird jedoch in dem Augenblick problematisch, da die Einlösung der Utopie in ein historisches Jenseits verlegt wird, weil damit die generelle Gefahr verbunden ist, »dass die Utopie Religion wird« (GI 1 83). Figuren wie Fondrak aus der UMSIEDLERIN – »Vorm Kommunismus seht ihr mich nicht wieder.« (W 3 276) – oder Donat in DER BAU – »Was hier anfängt hört nicht auf/ Mit uns, aber was lebt muss wachsen und/ Haust in der Schwebe zwischen Alt und Neu.« (W 3 384) – legen von diesem Grundkonflikt kommunistischer Teleologie auf unterschiedliche Art Zeugnis ab, ebenso wie Dascha in ZEMENT – »Etwas hat aufgehört/ Was anfängt ist noch blind.« (W 4 399) – oder das Gedicht DIE FAHNE – »Von ihnen, die den Weg angetreten, sehn/ Das Ziel nur wenige. Die es erreichen/ Sind viele, aber andere.« (W 1 86). In einem seiner letzten Texte treibt Müller die Problematik auf die Spitze: »Der Maler malt das Vergessen. Das Bild vergisst / seinen Gegenstand. Der Maler ist Charon. Mit / jedem Pinselstrich/Ruderschlag verliert sein / Passagier an Substanz. Die Fahrt ist das Ziel, / das Sterben der Tod. Am andern Ufer wird / Niemand aussteigen.« (W 1 309) Die Verweigerung der positiven Darstellung eines idealen Ziels richtet den Fokus auf den jeweils aktuellen Aktionsraum, in dem der zerrissene Körper zur ›Chiffre des Utopischen‹<sup>244</sup> wird. »... Utopie verlangt vom einzelnen immer Opfer und Verzicht, entwertet die Gegenwart zugunsten einer Fiktion von Zukunft.« (JN 69f.) Doch die Disziplinierung der Körper scheitert. Die Körper korrigieren die Ideen. »Solange es Ideen gibt, gibt es Wunden. Ideen bringen den Körpern Wunden bei.«<sup>245</sup> Die

---

<sup>241</sup> s. a. Freud-SA 3, 270

<sup>242</sup> »Zwischen dem Minimalprogramm und dem Maximalprogramm wird die revolutionäre Kontinuität hergestellt. Das ist nicht ein ›Schlag‹, das ist nicht ein Tag und nicht ein Monat, das ist *eine ganze historische Epoche*. Es wäre sinnlos, ihre Dauer im voraus bestimmen zu wollen.« (Trotzki 1972, 87; Hervorhebung LDR)

<sup>243</sup> Benjamin-GS I 700

<sup>244</sup> s. a. Raddatz 1991, 143 u. 146

<sup>245</sup> GI 1 97. Müller spricht an dieser Stelle von der ›Idee der Geschichte‹, also von einer weltanschaulichen

Wunden, Male authentisch erfahrenen Schmerzes, bringen den Menschen in seiner konkreten Körperlichkeit wieder in das Spiel der Ideen. »Die Narben schreien nach Wunden« (W 4 462), und künden damit vom Widerstand des Körpers gegen seine Funktionalisierung durch einen imaginären Fortschritt. Die Last der Toten im Nacken (s. a. W 4 255 u. 488; W 5 37) sind der notwendige Ballast auf dem Weg aus der Vorgeschichte in die Geschichte des Menschen. Diese Last, der »ALP TOTER GESCHLECHTER« (W 8 214), ist für Müller die unverzichtbare Bürde auf dem Weg in die Zukunft.

Dabei ist die Erfüllung des individuellen Glücksanspruchs nicht das eigentliche Problem. Es geht vielmehr um den gesellschaftlichen Rahmen, der diesen Glücksanspruch universalisiert. »Jeder Entsagende gibt mehr von seinem Leben als ihm zurückgegeben wird, mehr als das Leben, das er verteidigt.«<sup>246</sup> Was Horkheimer und Adorno im Anschluss an Freud<sup>247</sup> als Prinzip der Zivilisation ausmachen, gilt jedoch nur vor der Folie subjektfixierten europäischen Denkens. Artaud entwirft ein Gegenmodell: »Eine Verwirklichung der Oberhoheit des Todes ist nicht dasselbe wie ein Verzicht auf gegenwärtiges Leben. Sie bedeutet, dass man dem gegenwärtigen Leben seinen Platz anweist; man lässt es gleichzeitig auf verschiedenen Ebenen ineinander greifen; man spürt, wie tragfähig diese Ebenen sind, die die lebendige Welt zu einer großen, im Gleichgewicht befindlichen Kraft machen; sie bedeutet letztlich die Wiederherstellung einer umfassenden Harmonie.«<sup>248</sup> Artaud will die konkrete Körperlichkeit wieder in die materialistische Theorie eingeführt wissen. Er behauptet, der analytische Begriff der Welt sei eine Lüge der europäischen Kultur, respektive »des weißen Geistes«.<sup>249</sup> Gegen den bürgerlichen Kulturbegriff, der das Problem der Materie vom Problem des Lebens trennt, stellt Artaud einen einheitlichen Begriff von Kultur, in dem alle Lebensfunktionen einem universellen Glücksanspruch untergeordnet werden »denken, schlafen, träumen, essen, all das ein und dasselbe ist. All das ist Leben. Aber ich sage, dass derselbe Sammlergeist, der Bilder und Bücher anhäuft und in den Museen Steine hortet, auch der Geist ist, der Bücher hamstert, der die Produktion der Welt erstickt und der zugunsten einiger weniger Individuen einen ganzen Komplex materieller Reichtümer beiseite schafft, in deren Genuss alle kommen müssen.«<sup>250</sup> Auch in Müllers Augen ist Revolution ohne die Leiblichkeit nicht denkbar. »Ohne Genuss ist der Mensch nicht lebensfähig.« (GI 2 125) Im Gegensatz zu Freud, der die Libido als Mittel zur Überwindung des Triebes denunziert und sie so zu einer Funktion des Todestriebes macht<sup>251</sup>, behauptet Müller Genuss als Zweck. »Solange es Genussmittel gibt und der Genuss nicht Zweck ist, gibt es keinen Genuss. Genuss muss Zweck, nicht Mittel sein.« (GI 2 125) In der Umsiedlerin belehrt der Trinker Fondrak den Funktionär Flint: »Arbeit ist ein Verbrechen gegen die Menschlichkeit. Der Mensch ist zum Leben geboren, [...] die Welt muss verbraucht werden. Du machst den Gaul, schweißtriefend für die bessere Menschheit. Was bist du am Ende? Erde, die jeder bescheißen kann.« (W 3 252f.) Die

---

Konzeption, in der Ideen der Erreichung politischer und wirtschaftlicher Ziele unterworfen sind. (s. a. GI 1 96f.)

<sup>246</sup> Horkheimer/Adorno 1969, 71

<sup>247</sup> s. a. Freud-SA 9, 42f.

<sup>248</sup> Artaud 1992, 227

<sup>249</sup> Artaud 1992, 323

<sup>250</sup> Artaud 1992, 324

<sup>251</sup> s. a. Freud-SA 3, 270

deutlich an Brechts EGOISTEN JOHANN FATZER<sup>252</sup> angelehnte Figur des Hedonisten aus Müllers Stück ist nicht Negativbeispiel, sondern Korrektiv. Indem Fondrak in der sozialistischen Produktion dieselben Funktionsmechanismen zu erkennen glaubt, die für die kapitalistische Arbeit gelten, verweigert er die Unterwerfung des Körpers unter die abstrakte Idee eines nur papiernen Fortschritts.

## 2.5. Differenz und Wiederholung – Mimesiskritik

»Nur soweit die Historie dem Leben dient, wollen wir ihr dienen«<sup>253</sup>, schreibt Nietzsche im Vorwort zum zweiten Stück seiner UNZEITGEMÄßEN BETRACHTUNGEN, die VOM NUTZEN UND NACHTEIL DER HISTORIE FÜR DAS LEBEN spricht. Müllers historisches Denken entspringt Nietzsches Forderung nach der Notwendigkeit der Belebung von Geschichte und ihrer Perspektivierung auf gesellschaftliches Handeln. Sie gründet auf dem Anspruch, eine Idee lebendig zu halten, die von der Geschichte als erledigt betrachtet wird: »Unsere Vorstellung von Geschichte ist nichts Abgeschlossenes, sondern muss ständig im Fluss gehalten werden. [...] Nur durch die Produktion immer neuer Sichtweisen auf das Alte wird überhaupt gelebt, alles andere macht einen zum Zombie.« (JN 74) Das Dasein als nie zu vollendende Vergangenheit<sup>254</sup> hat eine utopische Komponente, weil die Vergangenheit nicht fertig ist, sondern offen bezüglich ihrer Einlösung. Beschwört Müller zum einen immer wieder den Verlust des Gedächtnisses als Voraussetzung der restlosen Verwertung des Menschen als Arbeitskraft im kapitalistischen Produktionsprozess<sup>255</sup>, betont er zugleich das utopische Potenzial einer Erinnerung, die im Vergangenen Unabgeholtenes, Unterlassenes, Unbesorgtes im blochschen Sinne aufspürt, um es als »zu Besorgendes«<sup>256</sup> im

---

<sup>252</sup> »FATZER: Allen Menschen zugleich gehört die Luft und die Straße / Frei zu gehen im Strom der Verkehrenden / Menschliche Stimmen zu hören, Gesichter zu sehen / Muss mir erlaubt sein. / Ist doch mein Leben kurz und bald aus und unter den Gehenden / Werde ich nicht mehr gesehn. Selbst im Kampf muss ich atmen / Essen und trinken wie sonst. Vielleicht dauert er ewig / Nämlich länger wie ich und dann hab ich erschlagen / Überhaupt nicht gelebt. Auch die Brust wird verkümmert / In den Verstecken und wozu noch verbergen / Einen verkommenen Mann. Das alles beweist, dass ich gehen kann / Wie's mir beliebt und wohin ich will.« (Brecht-BFA 10, 489)

<sup>253</sup> Nietzsche-W 1, 209. »»Übrigens ist mir alles verhasst, was mich bloß belehrt, ohne meine Tätigkeit zu vermehren oder unmittelbar zu beleben.« Dies sind Worte Goethes, mit denen, als mit einem herzhafte ausgedrückten Ceterum censeo, unsere Betrachtung über den Wert und den Unwert der Historie beginnen mag. In derselben soll nämlich dargestellt werden, warum Belehrung ohne Belebung, warum Wissen, bei dem die Tätigkeit erschläft, warum Historie als kostbarer Erkenntnis-Überfluss und Luxus uns ernstlich, nach Goethes Wort, verhasst sein muss – deshalb, weil es uns noch am Notwendigsten fehlt, und weil das Überflüssige der Feind des Notwendigen ist. Gewiss, wir brauchen Historie, aber wir brauchen sie anders, als sie der verwöhnte Müßiggänger im Garten des Wissens braucht, mag derselbe auch vornehm auf unsere derben und anmutlosen Bedürfnisse und Nöte herabsehen. Das heißt, wir brauchen sie zum Leben und zur Tat, nicht zur bequemen Abkehr vom Leben und von der Tat, oder gar zur Beschönigung des selbstsüchtigen Lebens und der feigen und schlechten Tat.« (ebd.)

<sup>254</sup> Nietzsche beschreibt das Dasein als »ein nie zu vollendendes Imperfektum.« (Nietzsche-W 1, 212)

<sup>255</sup> »In Europa gibt es ein zunehmendes Bedürfnis, das eigene Gedächtnis auszulöschen. Das ist der Kern dieser ganzen postmodernen Ballnacht« (GI 2 109).

<sup>256</sup> Bloch 1970, 282. »... keine Erinnerung, nicht die kleinste, kommt ohne eine an ihr weiterlaufende Erwartung in Gang, kommt ohne sie aus. Die Erinnerung käme ohne diese Art der Betroffenheit gar nicht zustande, sie ist gar nicht fähig, lediglich betrachtend, lediglich eine an Gewesenes und Gewordenes zu sein. Sondern erinnert wird einzig, was für uns und, in den sachlich mitteilbaren, zur Geschichte tauglichen



Zeitbewusstsein zu verankern. Müllers Geschichtsbegriff liegt der marxische Imperativ<sup>257</sup> zugrunde, demzufolge an der Befreiung des Menschen aus den Fesseln der klassen- und rassenmäßigen Unterdrückung permanent gearbeitet werden muss. Die Kunstwerke sind die Monumente<sup>258</sup> dieses Kampfes. »Das Gedächtnis greift in der Kunst nur selten ein. [...] Wohl ist jedes Kunstwerk ein Monument, aber hier ist das Monument nicht etwas, das eine Vergangenheit ins Gedächtnis zurückruft, es ist ein Block gegenwärtiger Empfindungen, die ihre Bewahrung nur sich selbst verdanken und die dem Ereignis die Verbindung verleihen, durch die es gefeiert wird. Der Akt des Monuments ist nicht das Gedächtnis, vielmehr die Fabulation. Man schreibt nicht mit Kindheitserinnerungen, sondern durch Kindheitsblöcke, die ein Kind-Werden des Gegenwärtigen sind. [...] Nicht Gedächtnis braucht es, sondern ein komplexes Material, das man nicht im Gedächtnis findet, sondern in den Wörtern ...«<sup>259</sup> Wie schon im ANTI-ÖDIPUS, wo Deleuze/Guattari die rückwärtsgewandte Fixierung des Lebensstroms in Privaterinnerungen kritisieren, polemisiert diese Passage aus WAS IST PHILOSOPHIE? gegen ein subjektgebundenes Gedächtnis, das nichts mit Kunst zu tun hätte. »Es gibt die Kunst des Gedächtnisses und es gibt das Gedächtnis der Kunst«<sup>260</sup>, schreibt Derrida und richtet sich damit gegen die Auffassung des Gedächtnisses als Versammlung präsenten Seins. Das Gedächtnis der Kunst hat laut Deleuze/Guattari mit einer retrospektiven Anbindung des Kunstwerks nichts zu tun. Gefordert wird ein schöpferisches Konzept der Erinnerung, die – analog der Struktur eines ›Wunschs ohne Mangel‹<sup>261</sup> – nicht Reproduktion, sondern Produktion ohne Vergangenheit ist: »sich wieder erinnern ist schaffen«<sup>262</sup>. ›Perzept‹ und ›Affekt‹ als Wahrnehmungssubstrate der Kunst sind »autonome und sich selbst genügende Wesen, die denjenigen, die sie empfinden, oder empfunden haben, nichts mehr schulden«<sup>263</sup>. Vergangenheitsbezug habe in der Kunst demzufolge nur dann Platz, wenn er sich in der Kunst auflöst und sich ganz dem Prinzip des ›Werdens‹ überantwortet. Eine Passage aus Deleuzes Aufsatzsammlung *Kritik und Klinik* präzisiert die oben zitierte, indem sie näher auf die soziale Funktion des Schreibens eingeht. »Man schreibt nicht mit seinen Erinnerungen, es sei denn man macht sie zum kollektiven Ursprung und Ziel eines kommenden Volkes, das noch dort, wo es verraten und verleugnet wurde, verborgen liegt. [...] Allerdings ist dies kein Volk, das zur Weltherrschaft berufen wäre. Es ist ein kleines, auf ewig minderes Volk, das von einem Revolutionär-Werden erfasst wird. Vielleicht existiert es

---

Fällen, auch für sich noch nicht fertig geworden ist. Erinnern setzt voraus, daß etwas vergessen worden ist, auch in der Sache, um nicht zu sagen: von der vergangenen Sache selber; ihr ganzer Zugangsakt steht, wie Prousts Werk, unter dem Titel: Suche nach der verlorenen, nach der ebenso noch *unabgegoltene Zeit*.« (Bloch 1970, 280f.)

<sup>257</sup> »Es gilt alle Verhältnisse umzuwerfen, in denen der Mensch ein erniedrigtes, ein geknechtetes, ein verlassenes, ein verächtliches Wesen ist.« (MEW I, 385)

<sup>258</sup> »Ein Monument gedenkt nicht, feiert nicht etwas, das sich ereignet hat, sondern vertraut dem Ohr der Zukunft die fortbestehenden Empfindungen an, die das Ereignis verkörpern: das stets wiederkehrende Leiden der Menschen, ihr immer wieder aufflammender Protest, ihr immer wieder aufgenommener Kampf.« (Deleuze/Guattari 2000, 209)

<sup>259</sup> Deleuze/Guattari 2000, 197

<sup>260</sup> Derrida 1988, 90. Die Begriffe ›Erinnerung‹ und ›Gedächtnis‹ werden in der Regel terminologisch nicht streng unterschieden. Luhmann schlägt die systemtheoretische Unterscheidung von ›Medium‹ (als undifferenziertem Möglichkeitsraum oder ›Archiv‹ aus losen Kopplungen) und ›Form‹ (als Aktualisierung des Gespeicherten zu einer festen Kopplung durch die Einführung einer Differenz von Erinnern und Vergessen) vor (s. a. Luhmann 1995, 170f.).

<sup>261</sup> Zur Konzeption der ›Wunschmaschine‹ s. a. Deleuze/Guattari 1974, 34ff.

<sup>262</sup> Deleuze 1993, 89

<sup>263</sup> Deleuze/Guattari 2000, 197

nur in den Atomen des Schriftstellers, ein bastardhaftes, niederes, beherrschtes Volk, stets im Werden begriffen, stets unvollendet. Bastard bezeichnet keinen Familienstand, sondern den Prozess oder die Drift der Rassen. Ich bin ein Tier, ein Neger minderer Rasse für alle Ewigkeit. Das ist das *Werden* des Schriftstellers.«<sup>264</sup> In dieser Müllers Kunstkonzeption korrespondierenden Poetologie ist die Erinnerung nicht mimetisch gegenüber einer vorgängig existierenden, evidenten Vergangenheit. An die Stelle reproduktiver Repräsentation tritt die autonome, keine Negativfolie benötigende produktive Bejahung eines vorwärtsgewandten, schöpferischen Begehrens<sup>265</sup> – eine Bejahung, die das Schreiben der Erinnerung von ihrer Anbindung an die Vergangenheit abkoppelt und zu einer Verpflichtung gegenüber der Zukunft werden lässt. Müller nennt dies »eine Kunst ohne Anstrengung« (W 8 290). Das Begehren dient dabei nicht der Kompensation eines Mangels oder dem Erreichen eines Ziels. Es ist ein wirkendes Prinzip, das auf der »Wiederkehr des Gleichen als eines Anderen« (GI 1 168) beruht. Bergson erkennt in der Wiederholung ein Konstruktionsprinzip des menschlichen Intellekts. »Die Wirkliche Leistung der Wiederholung ist die, dass sie erst *zerlegt*, dann *zusammensetzt*.«<sup>266</sup> In seiner Habilitationsschrift bezeichnet Deleuze die Wiederholung als »das Denken der Zukunft«<sup>267</sup>, dem er die »Allgemeinheiten der Gewohnheit« und die »Besonderheiten des Gedächtnisses«<sup>268</sup> gegenüberstellt.

»Kunst will natürlich den Tod der Wirklichkeit, das ist der Impuls von Kunst« (KALKFELL 72), betont Müller. Die Befreiung der Literatur von der Wirklichkeit ist in Wahrheit das Behaupten einer anderen Wirklichkeit, denn »alles, was besteht, ist real«<sup>269</sup>. »Tod der Wirklichkeit« bedeutet also nicht, die Kunst sei etwas der Wirklichkeit Entgegengesetztes. Sie ist ein alternatives Verständnismuster der Wirklichkeit – Flucht, nicht Utopie. Diese andere Wirklichkeit ist der Text selbst. Der Autor verschwindet als Repräsentant und somit als Autorität des Textes. »Die Autorität ist der Text, nicht der Autor« (GI 3 161). Ein entsprechender Hinweis findet sich auch in KRIEG OHNE SCHLACHT: »der Text weiß mehr als der Autor.« (KOS 257)

Müllers Texte bestehen zum Großteil aus Zitaten und literarischen Referenzen. Sie sind deshalb keine Friedhöfe, Museen oder Müllhalden der Literatur, sondern im Gegenteil eminent politische Gebilde. Kunst braucht keine politischen Inhalte, um politisch zu sein. Die Form ist politisch. (s. a. GI 1 114) »In gewisser Weise ist ja Kunst eine blinde Praxis. Ich sehe da eine Möglichkeit: das Theater für ganz kleine Gruppen [...] zu benutzen, um Phantasieräume zu produzieren, Freiräume für Phantasie – gegen den Imperialismus der Besetzung von Phantasie mit vorfabrizierten Klischees und Standards der Medien. Ich meine, das ist eine primäre politische Aufgabe, auch wenn die Inhalte überhaupt nichts mit politischen Gegebenheiten zu tun haben.« (W 8 244f.) Müllers Verweis auf die Form ist die Kritik der Sprache immanent. Diese Kritik bezieht sich in erster Linie auf eine Sprache, die nur semantisch ist, bloßes Medium der Informationsvergabe und somit ihre Qualität als

---

<sup>264</sup> Deleuze 2000, 14f.

<sup>265</sup> s. a. Deleuze 1992, 137

<sup>266</sup> Bergson 1991, 103 (Hervorhebungen im Original). In der SCHÖPFERISCHEN ENTWICKLUNG spricht Bergson vom kinematografischen Mechanismus des Denkens und betont so den Konstruktionscharakter der Wahrnehmung.

<sup>267</sup> Deleuze 1992, 23

<sup>268</sup> Deleuze 1992, 22

<sup>269</sup> Deleuze/Guattari 1992, 98

Quelle sinnlicher Erfahrung eingebüßt hat. Wie vielen Sprachkritikern aus dem theoretischen Umfeld der Postmoderne geht es Müller darum, die Sprache aus ihren diskursiven Bindungen zu befreien. Die Sprache strukturiert die Gesellschaft. Sprachkritik ist Gesellschaftskritik. »Jedes Wort ist ein Vorurteil«<sup>270</sup>, sagt Nietzsche. In LE DIFFÉREND beschreibt Lyotard im Anschluss an Foucault und Barthes Gesellschaft und Kultur mit Hilfe eines sprachphilosophischen Ansatzes als Kombination verschiedener miteinander in Verbindung stehender Diskurse. Diese Sichtweise zielt auf die Möglichkeit, Machtstrukturen in ihrer über einzelne politische Institutionen hinausreichenden Verbreitung adäquat zu erfassen und gegen Machtdiskurse mit Hilfe gezielter subversiver Gegendiskurse vorzugehen, »Inseln der Unordnung« (W 8 245) zu produzieren. Das Unmöglichmachen von Sprache – Heiner Müllers ROTWELSCH<sup>271</sup> – stellt damit die wichtigste Grundlage der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse in Frage. Aufgabe der Kunst sei es, die Räume jenseits dieser diskursiven Sprache zu besetzen: »... die Sprache an sich reißen und etwas Unverständliches zur Welt bringen«<sup>272</sup>, heißt es bei Kleist, einem wichtigen Gewährsmann Müllers Ästhetik. »Die Wandbilder der Minderheiten und die proletarische Kunst der Subway, anonym und mit gestohlener Farbe, besetzen ein Feld jenseits des Marktes. Vorgriff aus dem Elend der Unterprivilegierten in das Reich der Freiheit, das jenseits der Privilegien liegt.« (W 8 210) Müllers Arbeit mit »gestohlener Farbe« – die Versatzstücke zitierter Literatur – kann auch als Versuch der eigenen Marginalisierung gelesen werden, als Kampf des Autors Müller gegen die eigenen Privilegien: »Ich bin ein Neger.« (NEGER 28) Die Herstellung eines »universalen Diskurses« als Alternative zum »Schweigen der Entropie« setzt die Arbeit am »Verschwinden des Autors« voraus (W 8 212): »Solange Freiheit auf Gewalt gegründet ist, die Ausübung von Kunst auf Privilegien, werden die Kunstwerke die Tendenz haben, Gefängnisse zu werden, die Meisterwerke Komplizen der Macht. Die großen Texte des Jahrhunderts arbeiten an der Liquidation ihrer Autonomie, Produkt ihrer Unzucht mit dem Privateigentum, an der Enteignung, zuletzt am Verschwinden des Autors.« (W 8 211) Die Aufgabe des Besitzverhältnisses von »Autor« und »Werk« bedeutet somit letztlich nicht die Flucht aus der Verantwortung. Sie zielt im Gegenteil auf die Begründung einer neuen Moral jenseits der »Personalisierung von Zwangslagen, die auf dem Irrtum der Individualität beruht« (W 8 266).

Um die Widerständigkeit der Kunst behaupten zu können, müssen die Gegenstände nicht der Vergangenheit entrissen, sondern vor dem Vergessen gerettet werden. Entsprechend der Besetzung der Wirklichkeit durch die Kunst bezeichnet Müller das Schreiben als »Lebensausdruck« (GI 2 102), beziehungsweise »eine andere Existenz« (GI 3 129) und räumt ein, dass ihn die Realität weniger interessiere als ihre mediale Vermittlung: »Mich interessiert Verarbeitung von Realität und nicht die Realität selbst« (GI 1 64). Geschichte und Politik interessieren Müller in erster Linie als Material. Das Gleiche gilt für den Umgang mit fremden und eigenen Texten. Es geht Müller nicht um die Fakten, sondern um die Struktur sozialer Vorgänge, deren Skelett. So erfolgt auch die literarische Selbstverständigung anhand von Prä-Texten.<sup>273</sup> Müllers erste überlieferte Texte – und das sind vor allen Dingen lyrische –

---

<sup>270</sup> Nietzsche-KSA 2, 577

<sup>271</sup> Ein Müller-Band aus der Berliner Diskursschmiede Merve-Verlag von 1982, der poetologische Texte, Gedichte, Interviews, Essays und dramatische Entwürfe vereinigt – aufgrund Müllers poetologischer Reflexe auf das eigene Werk eine der meist zitierten Müller-Publikationen.

<sup>272</sup> Kleist-WuB 3, 458

<sup>273</sup> s. a. meine Ausführungen im Kapitel »2.2. Intertextualität« im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit

belegen dies. Das Inhaltsverzeichnis des Gedichtbandes der Suhrkamp-Werkausgabe liest sich stellenweise wie eine bibliografische Referenzliste: GESCHICHTEN VON HOMER, PHILOKTET 1950, HORAZ, ÜBER CHAMISSOS GEDICHT ›DIE ALTE WASCHFRAU‹, BRECHT, MAJAKOWSKI, ULYSS, MOTIV BEI A. S. (d. i. Anna Seghers), ORPHEUS GEPFLÜGT etc. Und wenngleich lediglich Brotarbeiten, sind Müllers ersten publizierten Texte keine ›poetischen‹, sondern Rezensionen sowie Bearbeitungen und Übersetzungen.

Darüber hinaus favorisiert Müller ein dezentriertes Kunstkonzept, in dem »das monadische Individuum als deutlich umrissener fiktiver Charakter ›verschwindet‹ und in de[m] sich Zeitebenen übergangslos verschränken«<sup>274</sup>. Die bewusste Fragmentarisierung, soll verhindern, dass die Produktion im Produkt verschwindet. Sie schafft zudem die »Nahtstellen, wo Publikum/Theater/Autor sich treffen«<sup>275</sup>. Eine solche Kunst, die nicht (mehr) Eigentum des ›Machers‹ ist, wird unkontrollierbar, gewinnt Eigendynamik: »... die Metapher ist klüger als der Autor. [...] Die Angst vor der Metapher ist die Angst vor der Eigenbewegung des Materials. Die Angst vor der Tragödie ist die Angst vor der Permanenz der Revolution.« (W 8 224f.) Das konsequente Spiel des Ästhetischen verweist auf die unausgesprochenen Möglichkeiten in der Realität und umreißt, so Adorno in seiner ÄSTHETISCHEN THEORIE, den einzigen Bereich, in dem sich Revolution permanent vollzieht. »Kunst legitimiert sich durch Neuheit = parasitär, wenn mit Kategorien gegebener Ästhetik beschreibbar.« (W 8 174) Was Müller über Becketts Rückzug aus der Sprache sagt, gilt auch für seine Texte: »Es geht nicht um Information, sondern um die Mitteilung einer Befindlichkeit. Über seine Art zu formulieren kann der Autor mitteilen, was mit ihm ist. [...] Außerhalb syntaktischer Ordnungen wird etwas mitgeteilt, was nicht mitteilbar ist. Daran muss der Leser arbeiten, um es auf sich zu beziehen, denn er weiß nicht, was ihm da mitgeteilt wird. Dann weiß er aber auch nicht mehr, wer er ist. Wer aber nicht mehr weiß, wer, was und wo er ist, der muss sich bewegen. Das ist das revolutionäre Moment an dieser Art Texte, sie schaffen Veränderung.« (JN 31) Das revolutionäre Moment der Kunst bestünde demnach darin, die »Wirklichkeit unmöglich zu machen« (GI 2 24), indem sie die Struktur personaler Identität zerstört. In diesem Sinne ist wirkliche Kunst für Müller prinzipiell revolutionär: »Die Arbeit des Künstlers ist ein Privileg, weil sie Fest ist. Die Verstaatlichung des Festes oder seine Besetzung mit Ordnungsstrukturen widerspricht seinem Charakter, dem der Grenzüberschreitung.« (JN 15) Die Explosion des Bewusstseins sprengt die Versteinigung des seiner selbst gewissen Individuums und schafft durch diese Zerstörung Bewegung. Müller knüpft hier u. a. an Schillers Konzept des ›ästhetischen Scheins‹ an. Im 15. Brief seiner Schrift ÜBER DIE ÄSTHETISCHE ERZIEHUNG DES MENSCHEN heißt es: »... Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt«<sup>276</sup>. Zugleich behauptet Müller das schillersche ›Naive‹ gegenüber dem ›sentimentalischen‹ Ideal<sup>277</sup>: »Aus Naivität kommt die Kraft, Phantasie als Realität, als Bestandteil von Realität zu behaupten.« (JN 25) Die Behauptung der vollen Konsistenz der Kunst als Realität stellt zugleich die ausschließliche Legitimation des Daseins der

---

<sup>274</sup> Fiebach 1990, 206

<sup>275</sup> Silberman 1980, 58

<sup>276</sup> Schiller-SW 5, 618

<sup>277</sup> s. a. Friedrich von Schillers 1795/96 in drei Folgen in den *Horen* veröffentlichte Schrift ÜBER NAIVE UND SENTIMENTALISCHE DICHTUNG, in der er seine Erörterungen zur ästhetischen Erziehung des Menschen, anknüpfend an seine Aufsätze ANMUT UND WÜRDE sowie DIE ÄSTHETISCHE ERZIEHUNG DES MENSCHEN aufnimmt und weiterführt.

empirischen Wirklichkeit, die ja auch immer Konstruktion ist, in Frage und schafft somit jenen »Freiraum [...] für das Denken eines andern Ablaufs« (W 8 266). Brecht, dem Müller hier durchaus verpflichtet ist, bezeichnet die Kunst als »die leichteste Weise der Existenz«<sup>278</sup>. Denn das Spielen »bejaht den Zufall und die Notwendigkeit des Zufalls«<sup>279</sup>. Wenn alle (eine andere Rolle als die ihnen zugedachte) spielten, betont Müller, wäre das »die totale Außerkraftsetzung von Macht« (GI 2 36). Und mit Novalis formuliert er: »Das Poetische ist das absolut Reelle.«<sup>280</sup>

Hinter Müllers künstlerischem Selbstverständnis steht eine radikale Mimesiskritik. »Die totale Abbildung ist die totale Blendung« (W 8 485), heißt es in PERFECT SISTER unter Verweis auf Brechts Diktum »Eine Fotografie der Kruppwerke sagt nichts über die Kruppwerke« (ebd., s. a. GI 1 62). Schreiben habe demzufolge mit Nachahmung und Abbildung nichts zu tun. »Die Nachahmung ist ein Abbild, die Kunst aber Trugbild, sie verkehrt die Abbilder in Trugbilder.«<sup>281</sup> Es gehe darum, die »Wirklichkeit unmöglich zu machen« (GI 2 24) – gemeint ist eine Wirklichkeit, die darauf abzielt, das tägliche Leben zu standardisieren, stereotypisieren und einer immer schnelleren Reproduktion von Konsumgegenständen zu unterwerfen. »Kunst ist vielleicht auch ein Versuch der Tierwerdung im Sinne von Deleuzes und Guattaris Buch über Kafka. [...] Gegenstand der Kunst ist jedenfalls, was das Bewusstsein nicht mehr aushält, dieses schwer zu ertragende Paradox der menschlichen Existenz, die Unerträglichkeit des Seins.« (KOS 316) Das Tier-Werden, für das Kafkas Verwandlungen Pate stehen ist die Gangart einer Kunst, die Grenzen nicht anerkennt. Es ist »ein Werden, das das Subjekt überschreitet und neue Möglichkeiten schafft«<sup>282</sup>. Im Kunstwerk zerreißt das Dionysische den Schleier des Apollinischen. Nur hier vermag es den Menschen zu zerstören, ohne ihn zu töten. Die Form des Kunstwerkes ist die Struktur der Explosion oder – mit Müller – die »Explosion einer Erinnerung in einer abgestorbenen dramatischen Struktur« (W 2 119). Gestorben, oder vielmehr stillgestellt ist lediglich die Unruhe der dramatischen Uhr: der Allesfresser Dialektik. Die Explosion macht vor den Grenzen eines geschlossenen dialektischen Systems nicht halt. Indem sie die Widersprüche beschleunigt, legt sie das dramatische Strukturprinzip in Schutt und Asche, aus der sich der Phoenix einer anderen Kunst erheben kann, die universal ist, nicht normativ. »Schreiben ist eine Sache des Werdens, stets unfertig, stets im Entstehen begriffen, und lässt jeden lebbar oder erlebten Stoff hinter sich. Es ist ein Prozess, das heißt ein Weg, der sich dem Leben öffnet und das Lebbar und Erlebte durchquert. Das Schreiben ist untrennbar vom Werden: Im Schreiben geschieht ein Frau-Werden, ein Tier- oder Pflanze-Werden, ein Molekül-Werden bis hin zum Unwahrnehmbar-Werden. [...] Werden heißt nicht eine Form erlangen (Identifikation, Nachahmung, Mimesis), sondern die Zone einer Nachbarschaft,

---

<sup>278</sup> Brecht-GW 16, 700

<sup>279</sup> Deleuze 1985, 209

<sup>280</sup> GI 2 37. Bei Novalis heißt es: »Die Poesie ist das echt absolut Reelle.« (Novalis 1961, 317) Rosemarie Heise bescheinigt Heiner Müller »ein phänomenales Gedächtnis [...] für Zitate, Gelesenes, Gehörtes oder selbst Erlebtes«. Sie fügt hinzu: »Es war freilich das Gedächtnis eines Poeten, das wegließ, hinzufügte, also veränderte, und zwar unbekümmert um faktische Detailtreue. Aber die Proportionen blieben unversehrt, und was bewahrt wurde, enthielt, wie alle Dichtung, mehr Wahrheit als ein pures Wirklichkeitsstenogramm wiedergeben kann.« (Rosemarie Heise: Begegnungen mit Heiner Müller. In: KALKFELL, 9–15, hier 13; s. a. GI 3 196)

<sup>281</sup> Deleuze 1992, 364

<sup>282</sup> Jäger 1997, 279

Ununterscheidbarkeit oder Nicht-Differenzierung finden.«<sup>283</sup> Das Kunstwerk stellt infolgedessen kein Abbild der Welt dar, sondern bildet ein ›Rhizom‹<sup>284</sup> mit ihr. In dieser Verflechtung behaupten sowohl das Kunstwerk als auch die ›Welt‹ jeweils ihre Eigenständigkeit und relativieren sich dennoch gegenseitig. Der deleuzesche Begriff des Werdens ist zu unterscheiden vom Maskieren. So geht etwa die Geschlechtermaske der Frau, die dem Autor ja ebenfalls zur Verfügung steht, lediglich der Ideologie von einer Geschlechteridentität auf den Leim. »Es gibt keine Dreiteilung mehr zwischen einem Feld der Realität: der Welt, einem Feld der Repräsentation: dem Buch und einem Feld der Subjektivität: dem Autor. Eine Verkettung stellt Verbindungen zwischen Vielheiten aus allen diesen Ordnungen her, so dass ein Buch weder im folgenden Buch eine Fortsetzung findet, noch die Welt zum Objekt oder einen oder mehrere Autoren als Subjekt hat. Kurzum, wir glauben, dass die Schrift nie genug auf ein Außen bezogen werden kann. Das Außen kennt kein Bild, keine Bedeutung und keine Subjektivität. Das Buch als Verkettung mit dem Außen gegen das Bilderbuch der Welt. Ein Rhizombuch, das nicht mehr dichotomisch, zentriert oder gebündelt ist. Niemals Wurzeln schlagen ...«<sup>285</sup> Die Abhängigkeit der Pflanze von der Wurzel – um im Bild Deleuze/Guattaris zu bleiben – wird zu Gunsten einer Mannigfaltigkeit aufgelöst, welche die Bejahung der Vielfalt und letztendlich der Differenzen bedeutet.<sup>286</sup> Die Texte bilden Knäuel ohne Anfang und Ende. »Als Rhizom oder Vielheit verweisen die Fäden der Marionette nicht auf den angeblich einheitlichen Willen eines Künstlers oder Marionettenspielers, sondern auf die Vielheit seiner Nervenfasern.«<sup>287</sup> Eine Urszene oder Original existiert ebenso wenig wie ein Endzweck. Es gibt keine versöhnenden Synthesen. Die Widersprüche bleiben bestehen. Alles bleibt in Bewegung. »Müller privilegiert archäologische Lektürestrategien, deren Prämisse Ursprungslosigkeit ist. Am mnemopoetologischen Modell des Palimpsests illustriert er die Grabarbeit im bodenlosen Schacht geschichteter Texte.«<sup>288</sup>

In ihrer Schrift über die »Kriegsmaschine« beschreiben Deleuze/Guattari ein Modell, das Müllers Beharren auf Widersprüchen sehr nahe kommt. Demnach gilt das Bemühen des Staates dem Erhalten, Befestigen, Zementieren. Dagegen ist der Krieg, so Deleuze/Guattari, »der Modus eines Gesellschaftszustandes, der sich gegen den Staat richtet und ihn verhindern soll«<sup>289</sup>, indem er die Zersplitterung und Segmentarität der Gruppen aufrechterhält. Infolge dieser Unterscheidung stellen Deleuze/Guattari zwei Wissen(schaft)stypen fest. Die Wissenschaft des Staatsapparates bedient sich des Prinzips der ›Reproduktion‹, das die Beständigkeit eines festen Blickpunktes voraussetzt, der außerhalb des Reproduzierten liegt.

<sup>283</sup> Deleuze 2000, 11. An anderer Stelle zerstören Deleuze/Guattari die Illusion der *imitatio* oder *mimesis*, indem sie das Paradigma der Nachahmung – das Verhältnis von Wespe und Orchidee – widerlegen: »Keine Spur von Nachahmung mehr, sondern Einfangen von Code, Mehrwert an Code, Vermehrung von Wertigkeit, wirkliches Werden, Wespe-Werden der Orchidee, Orchidee-Werden der Wespe; jedes Werden sichert die Deterritorialisierung des einen und die Reterritorialisierung des anderen Terms; das eine und das andere Werden verketteten sich und lösen sich gemäß einer Zirkulation der Intensitäten ab, die die Deterritorialisierung immer weiter treibt.« (Deleuze/Guattari 1976, 17)

<sup>284</sup> s. a. Deleuze/Guattari 1976, 19

<sup>285</sup> Deleuze/Guattari 1976, 36f.

<sup>286</sup> »Das Negative kehrt nicht wieder. Das Identische kehrt nicht wieder. Das Selbe und das Ähnliche, das Analoge und das Entgegengesetzte kehren nicht wieder. Einzig die Bejahung kehrt wieder, d. h. das Differente, das Ungleichartige.« (Deleuze 1992, 371)

<sup>287</sup> Deleuze/Guattari 1976, 13

<sup>288</sup> Werner 2001, 250

<sup>289</sup> Deleuze/Guattari 1992, 490

Das wissenschaftliche Verfahren der sogenannten ›Kriegsmaschine‹ hingegen ist das ›Folgen‹: »... wenn man damit aufhört, dem Fließen eines laminaren Stroms in eine festgelegte Richtung zuzusehen und von einem wirbelnden Strom mitgerissen wird; wenn man sich auf die kontinuierliche Variation von Variablen einlässt, anstatt daraus Konstanten abzuleiten.«<sup>290</sup> Das mit dem ›Folgen‹ in Beziehung stehende Denksystem ist ein »Denken des Außen – ein Gegendenken«<sup>291</sup>. Dieser an Nietzsche geschulte Typus des Denkens hängt mit einer absoluten Einsamkeit<sup>292</sup> zusammen, die »eine extrem bevölkerte Einsamkeit [ist], wie die Wüste selber, eine Einsamkeit, die schon mit einem künftigen Volk verknüpft ist, [...] die nur durch dieses Volk existiert, obwohl es noch nicht da ist.«<sup>293</sup> Es ist ein Denken, »das sich mit äußeren Kräften herumschlägt, statt in eine innere Form gebettet zu sein, das mit Schaltstellen funktioniert, statt ein Bild herzustellen, ein Ereignis-Denken statt eines Gegenstand-Denkens, ein Problem-Denken statt eines Substanz- oder Theorem-Denkens. Ein Denken, das sich ein Volk herbeiwünscht, statt sich für einen Minister zu halten.«<sup>294</sup> Im Gegensatz zum ›klassischen‹ Bild des Denkens<sup>295</sup>, das mit zwei Universalien operiert – »mit dem Ganzen als Grundlage des Seins oder als Horizont, der es umgibt, und mit dem Subjekt als Prinzip, das das Sein in ein *Sein für uns* verwandelt«<sup>296</sup> – gründet sich diese Form des Denkens weder auf eine allumfassende Totalität, noch auf das universale, denkende Subjekt, sondern im Gegenteil auf ein ›grenzenloses Umfeld‹ – das ein glatter Raum ist, ›Steppe, Wüste oder Meer‹<sup>297</sup> – und auf eine einzelne ›Rasse‹<sup>298</sup>. In diesem Zusammenhang ist Müllers Kafka-Zitat von der Literatur als einer »Angelegenheit des Volkes« (W 8 208) zu verstehen.

Die ›Kriegsmaschine‹ darf, um nicht aufzuhören und in ›Staat‹<sup>299</sup> umzuschlagen, nicht stehen bleiben. Sie darf keine Grenzen kennen wie der Staat, keine fixen Punkte. »Wer den Fluss eindämmt, sieht, wird er alt genug / Noch wie der Damm zerfällt oder / Der Fluss ausbleibt«<sup>300</sup>, heißt es im Gegensatz zum späten Flussbegradiger Brecht<sup>301</sup> im FATZER,

<sup>290</sup> Deleuze/Guattari 1992, 512

<sup>291</sup> Deleuze/Guattari 1992, 518

<sup>292</sup> Müller spricht vom Kommunismus als totaler Vereinzelung – im Gegensatz zum ›Kollektiv der Konsumenten‹: »Der Kommunismus vereinzelt, der Kapitalismus uniformiert.« (JN 25)

<sup>293</sup> Deleuze/Guattari 1992, 518

<sup>294</sup> Deleuze/Guattari 1992, 520

<sup>295</sup> Gemeint ist hier das rationalistische Denken der Aufklärung, das Horkheimer/Adorno in ihrer DIALEKTIK DER AUFKLÄRUNG als ›Organ der Herrschaft‹ bezeichnen (s. a. Horkheimer/Adorno 1969, 137).

<sup>296</sup> Deleuze/Guattari 1992, 521 (Hervorhebung im Original)

<sup>297</sup> s. a. die utopisch codierten Landschaften in Müllers Texten (Tiefsee (HAMLETMASCHINE), Steppe/Savanne (BILDBESCHREIBUNG, ANATOMIE TITUS) etc.

<sup>298</sup> ›Rasse‹ wird von Deleuze/ Guattari nicht biologisch definiert, sondern sozial: als unterdrückte Minorität, die, wie im ›Kafka‹-Buch erläutert, durchaus die quantitativ stärkste Gruppe innerhalb eines sozialen Gefüges darstellen kann.

<sup>299</sup> In einem Gespräch mit Martin Opitz über Ästhetik in Geschichtsphilosophie und Politik von 1991 verweist Müller auf eine Vorlesung Michel Foucaults: »Foucault spricht [...] über die zwei abendländischen Diskurse, die sich wechselseitig ablösen und bekämpfen. Das eine ist der römisch-staatliche Diskurs und das andere der jüdisch-christlich-revolutionäre Diskurs mit dem chiliastischen Aspekt. Die letzten zwei großen Ausprägungen des jüdisch-christlich-revolutionären Diskurses sind für ihn der Nationalsozialismus und der Bolschewismus. Sie sind zwar verschieden, kommen aber aus derselben Quelle. Beide sind dann umgeschlagen. Sie haben den römisch-staatlichen Diskurs integriert, und damit wurden sie gefährlich.« (Müller 1991, 359)

<sup>300</sup> Brecht-BFA 10, 495

<sup>301</sup> Brecht benutzt im KLEINEN ORGANON FÜR DAS THEATER wiederholt das Bild vom Flußbauer und Bewässerer, das ebenso im KAUKASISCHEN KREIDEKREIS sowie in diversen späten Gedichten wieder

einem Material, mit dem sich Müller in den siebziger Jahren intensiv auseinandersetzt. Der Kernsatz des Brechttextes besteht für Müller nicht zufällig in der Sentenz: »Die Schlacht hat uns / Nicht umgebracht, aber / Bei ruhiger Luft im stillen Zimmer / Bringen wir uns selber um.« (W 6 95) Punkte sind Verbindungsstellen und existieren nur als solche. »Ein Weg liegt immer zwischen zwei Punkten, aber das Dazwischen hat volle Konsistenz übernommen und besitzt sowohl Selbstständigkeit wie eine eigene Richtung. Das Leben [...] ist ein Intermezzo.«<sup>302</sup> Der Mensch wird, ganz im Sinne Nietzsches, zur Brücke in die Zukunft<sup>303</sup>: »Mein Lebenslauf ist Brückenbau. Ich bin/ Der Ponton zwischen Eiszeit und Kommune.« (W 3 393) Der Weg ist den Zielen übergeordnet, weil die Ziele notwendig unbekannt sind.

Die »Kriegsmaschine« wird bei Müller zu einem Gesellschaftsmodell, das Widersprüche und Gegensätze nicht nivelliert, sublimiert, aufhebt und/oder integriert, sondern aufrechterhält: »nicht verbergend den Rest / Der nicht aufging im unaufhaltbaren Wandel« (W 4 85). Die Integrationsfähigkeit und Stasis des Staatsapparates, der alles verschlingt, ist der Dynamik als Wesen der Revolution, die ihre Gegensätze als solche bestehen lässt und aus dem Widerspruch ihre Kraft erst bezieht, diametral entgegengesetzt. Deshalb muss er aufhören.<sup>304</sup> Der Staat steht für die ewige Reproduktion des Identischen. Um der Schwerkraft einer solchen zirkulären Stillstellung zu entgehen, weicht die Mimesis bei Müller der Wiederholung, die sich im »Phantasiegebilde« niederschlägt. »Das Trugbild ist eben genau ein dämonisches Bild, frei von Ähnlichkeit; oder es hat vielmehr [...] die Ähnlichkeit nach außen gekehrt und lebt von Differenz.«<sup>305</sup> Müllers Schreiben ist vor allen Dingen Arbeit an eben dieser Differenz. In diesem Sinne ist Müllers oft geäußerte Auffassung von Kunst als »eigener Wirklichkeit« zu verstehen, die nicht als l'art pour l'art missverstanden werden darf. Sie ist eine eminent politische Kunst, die die von den Ideologien verschütteten Dilemmata unserer Geschichte schonungslos in den Blick nimmt und uns schockierend die Wurzeln unserer Kultur vor Augen führt. In diesem Sinne können »Müllers Konzepte und dessen Texte als Paradigma einer noch einzig möglichen kritischen Kunst«<sup>306</sup> gelten.

---

auftaucht.

<sup>302</sup> Deleuze/Guattari 1992, 523

<sup>303</sup> »Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Tier und Übermensch, – ein Seil über einem Abgrunde. Ein gefährliches Hinüber, ein gefährliches Auf-dem-Wege, ein gefährliches Zurückblicken, ein gefährliches Schaudern und stehen Bleiben. Was groß ist am Menschen, das ist, dass er eine Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist, dass er ein *Übergang* und ein Untergang ist.« (Nietzsche-W 2, 282)

<sup>304</sup> »Der Zweck von unserm Staat ist, dass er aufhört« (W 3 277), erklärt der Funktionär Flint in Müllers UMSIEDLERIN. In seiner Schrift über STAAT UND REVOLUTION formuliert Lenin in Auseinandersetzung mit Marx die Frage nach der Staatsmacht als Grundfrage der Revolution. Klarer als Marx in seinem Aufsatz DER BÜRGERKRIEG IN FRANKREICH, fordert Lenin als Ziel der Revolution nicht die Vervollkommenheit des Staatsapparates, sondern seine Zerschlagung. An die Stelle des Staatsapparates müsse der »wahrhaft demokratische Apparat [...] der organisierten und bewaffneten Mehrheit des Volkes« (Lenin 1975, 453) treten. Dabei räumt er, wiederum im Rekurs auf Marx, jedoch ein, dass der Staat das Mittel zu seiner eigenen Überwindung darstelle: »solange das Proletariat den Staat noch gebraucht, gebraucht es ihn nicht im Interesse der Freiheit, sondern der Niederhaltung seiner Gegner, und sobald von Freiheit die Rede sein kann, hört der Staat als solcher auf zu bestehen.« (MEW 17, 339; hier zitiert nach Lenin 1975, 527)

<sup>305</sup> Deleuze 1992, 167. Die Begriffe »Trugbild« und »Fantasiegebilde« benutzt Deleuze synonym (s. a. auch Deleuze 1992, 364f.)

<sup>306</sup> Fiebach 1990, 243



### 3. Genese

*... ich hab den Whisky verschluckt, deswegen etwas geschädigt für ne Weile.  
Ist das furchtbar, dass man sich an Whisky verschluckt, entsetzlich.  
Wann war denn das Horizonte?  
(aus den Tonbandabschriften)*

#### 3.1. Ein Buch der Stunde – von der Idee zum Buch

Heiner Müllers Autobiografie KRIEG OHNE SCHLACHT ist zum Zeitpunkt ihres Erscheinens ein Buch der Stunde. Renate Ziemer, langjährige Mitarbeiterin Müllers und an der Entstehung des Buches maßgeblich beteiligt, bescheinigt dem Cheflektor von Kiepenheuer & Witsch Köln und Herausgeber des Buches, Helge Malchow, großes verlegerisches Geschick. »Helge Malchow hatte ein gutes Gespür für den Zeitpunkt. Die Leute interessierten sich für das gesamtdeutsche Phänomen Müller. Zugleich repräsentierte er einen angesehenen Vertreter des untergehenden Landes. Und er wurde natürlich als Brecht-Nachfahre gehandelt. Das Interesse der Medien und des Publikums wäre fünf Jahre später sicherlich nicht annähernd so groß gewesen.«<sup>307</sup> Da Müller bereits im Dezember 1995 verstarb, kam ein wesentlich späterer Entstehungszeitpunkt auch nicht in Betracht. Immerhin war das Interesse der literarischen Öffentlichkeit und des lesenden Publikums zum Erscheinungstermin von KRIEG OHNE SCHLACHT tatsächlich groß. »Die Leser entschieden sich eindeutig – von keinem Buch Heiner Müllers wurden in so kurzer Zeit so viele Exemplare verkauft« (KOS 11), schreibt Helge Malchow im Vorwort zur Paperback-Ausgabe im Dezember 1993. Die politische Situation in Deutschland bietet dafür allerdings nur eine unzureichende Erklärung. Der Hunger nach Sensationen und das Schüren von Ressentiments im Deutschland der Nachwendezeit gewann kurz nach Erscheinen des Buches mit der absurden Debatte um Müllers Stasi-Kontakte einen neuen Höhepunkt und führte zur Aufnahme eines umfangreichen Stasi-Dossiers in die Neuauflage des Buches 1994 – eine Entscheidung, die unter ästhetischen Gesichtspunkten völlig unverhältnismäßig erscheint.

Nach langem Drängen und der Zusage eines »schönen Vorschusses«<sup>308</sup> verpflichtete sich Müller auf der Frankfurter Buchmesse 1990 gegenüber Kiepenheuer & Witsch zur Mitarbeit an einer Autobiografie. In einem Brief Helge Malchows an Heiner Müller, datiert vom 7. Mai 1990, in dem es um das Buchprojekt EIN GESPENST VERLÄSST EUROPA mit Texten Heiner Müllers und Fotografien von Sibylle Bergemann geht, das im gleichen Jahr bei Kiepenheuer & Witsch erschien, findet sich im Archiv der Stiftung Archiv der Akademie der

---

<sup>307</sup> Renate Ziemer im Gespräch mit LDR

<sup>308</sup> ebd.

Künste Berlin die erste schriftliche Erwähnung des Projektes. Aus dem Brief geht hervor, dass das Buch von vornherein als autobiografisches Interview geplant war. »Dann – oder wenn wir uns vorher einmal sehen – werde ich Dich nochmals mit einer Idee nerven, die ich glaube ich schon einmal erwähnt habe: Eine kleine Autobiografie in Gesprächsform, mit Schwerpunkt auf Geschichte(n). Daraus würde ich einen ›Renner‹ machen – u. a. aber würde ich es gerne lesen. Du bist ein so wichtiger Zeitzeuge, dass Du das einfach machen musst. Ich lege Dir das Buch von Robert Rauschenberg bei – der hat es gemacht. (Es ginge aber besser, nur die Amerikaner lassen sich ja nichts sagen ...)« (HMA 59) Im Nachhinein begründet Müller, warum er dem Buch nach anfänglichen Zweifeln doch zustimmt. »Es war nicht meine Idee. Ich wollte es nicht. Der Lektor des Verlags hat mich dazu überredet, das zu machen. Aber an sich ist es ganz normal. Wenn man das Gefühl hat, dass eine Epoche zu Ende ist, dann hat man das Bedürfnis, darüber nachzudenken, was war das, was ist da passiert. Da ist eine Epoche zu Ende gegangen.«<sup>309</sup> Müllers ex post geschilderte Intention, eine »Epoche« im Rückblick betrachten zu wollen, entspricht im Text der Autobiografie die Ausblendung der Zeit nach 1989, die erst mit dem Dossier der erweiterten Neuausgabe Einzug in das Buch hält. Mit dem Schweigen über die »Zeit danach« verweist KRIEG OHNE SCHLACHT auf die nur mehr stumme Zeugenschaft in einer »LEERE[N] ZEIT« (W 1 288), über die sich Müller keine Illusionen machte. Er kannte den Westen seit den siebziger Jahren und sah dessen Zukunft im Kollaps der ökonomischen und ökologischen Systeme. Dem Wunsch Malchows, die Nachwendezeit in das Buch mit aufzunehmen<sup>310</sup>, wurde von Müller folglich nicht entsprochen.

Ende Januar, Anfang Februar 1991 trafen Heiner Müller, Helge Malchow, seine Mitarbeiterin Renate Ziemer sowie seine ehemalige Schwägerin, die Schriftstellerin Katja Lange-Müller, im Ferienhaus des KiWi-Verlegers Neven du Mont für vierzehn Tage auf La Palma zusammen, um die autobiografischen Interviews zu führen. Diese Gespräche stellen die primäre stoffliche Basis für die Entstehung von KRIEG OHNE SCHLACHT dar. Den beteiligten Personen zufolge verliefen die Interviews als »relativ strenges Frage-Antwort-Spiel«<sup>311</sup>. Der hauptsächliche Gesprächspartner, Helge Malchow, hatte den dramaturgischen Überbau bereits festgelegt und konzentrierte sich mit seinen Fragen – wie im Vorfeld vereinbart – auf den *Autor* Heiner Müller. »Fragen unter der Gürtellinie«<sup>312</sup> oder Fragen, die sein Privatleben jenseits der Arbeit als Dichter und Regisseur betrafen, ließ Müller nicht zu. »Schon in den Gesprächen gab es bewusste Aussparungen, ein Ausweichen seinerseits, ein Abblocken bei persönlichen Themen. Im Zwiegespräch hielt er persönliche Bekenntnisse für legitim, nicht aber im Interview. Das war eine Kunstform. [...] Er kannte die Fragen vorher nicht. Trotzdem hatten seine Antworten nur den Anschein von Spontaneität. Die Antworten waren im Kopf vorbereitet, vorformuliert. Er hatte sich eine Strategie zur Beantwortung der Fragen ausgedacht. Das zeigen auch seine späteren Interviews. Die Formulierungen waren bereits in eine Dramaturgie gepresst. Das waren vorformulierte Anekdoten.«<sup>313</sup> Renate Ziemer fügt hinzu: »Müller betrachtete seine Biografie als Material. Er hatte eine große

---

<sup>309</sup> In: KulturRevolution 30 (1994)

<sup>310</sup> »Mach bitte mit Katja aus, wann wir uns noch mal 1, 2 Tage zusammensetzen, betr.: Bildbeschreibung plus neue Punkte: Mauser Insz., Akademie-Entwicklung, Deutschland jetzt.« (HMA 59)

<sup>311</sup> Katja Lange-Müller im Gespräch mit LDR

<sup>312</sup> ebd.

<sup>313</sup> ebd.

Distanz dazu. Sein Erzählen war Interpretation, Auslegung.«<sup>314</sup> Der poetische Selbstentwurf sieht ab von der Imago der Person Heiner Müller und richtet den Fokus auf einen Text, dem aufgrund seiner poetischen Verfasstheit nur mit der Hinterfragung der ästhetischen Strukturen beizukommen ist, die der Text selbst bereitstellt. Müllers distanzierte Haltung ist ein Kunstgriff, der die Generierung der Lebensgeschichte zur oralen Performance macht. Der Erzähler von KRIEG OHNE SCHLACHT ist eine vom Autor entworfene Figur, die als Zuschauer im eigenen Erinnerungstheater sitzt. Der Autor ist zugleich der Regisseur einer ihm durch die Erzählung abhanden gekommen Individualgeschichte. Die dem Ich fremde Geschichte wird in szenische Arrangements aufgelöst, die als nachträgliche Wiederaneignung gelesen werden können. Die doppelte Brechung (Erzähler – Erzählung, Autor – Erzähler) ist bereits in den Tonbandabschriften erkennbar. Sie lässt die Gespräche als Akt künstlerischer Gestaltung erscheinen. Mit der ersten Betätigung der Aufnahmetaste entsteht so ein ästhetischer Text. Dieser Text ist die dramatische Schlacht, nicht das Leben, das als »Krieg ohne Schlacht« der permanenten »Bedrohung« des Subjekts keine Bedeutung zu verleihen vermag.

Dem Interview-Marathon folgte die Transkription der Bänder. Die Tonbandabschriften wurden von Helge Malchow, Katja Lange-Müller und Renate Ziemer einer ersten Redaktion unterworfen. Zeitliche Fehlangaben und Fehler, die beim Abtippen der Bänder entstanden waren, wurden bereinigt, Gedächtnislücken gefüllt, die Zwischenfragen redigiert. Außerdem wurde das Manuskript chronologisch geordnet und eine Kapitelstruktur entwickelt. Bevor Müller das Material für die Endredaktion in die Hände bekam, hatte der Text somit bereits eine Vielzahl an gestalterischen Eingriffen erfahren. Die Überarbeitung der entstandenen Rohfassung<sup>315</sup> erfolgte in mehreren Arbeitsschritten im Frühjahr 1992 auf Lanzarote und in Berlin. Müller zog zu dieser Arbeit neben Helge Malchow seinen Regie-Assistenten Stephan Suschke hinzu. Suschke erinnert sich: »Wenn ich mich richtig erinnere: Wir sind Satz für Satz durchgegangen, dann wurde nach besseren Formulierungen gesucht. Das war ganz unangestrengt, die am besten schien, wurde genommen, egal von wem sie kam. Müller war ja während der Arbeit absolut uneitel. Dann wurden die Anschlüsse gebaut.«<sup>316</sup> Die Arbeitsteilung verlief für Heiner Müller offenbar nicht in jeder Hinsicht so unproblematisch, wie Suschke sie beschreibt. Das Verhältnis zu Katja Lange-Müller, das diese als »sehr freundschaftlich« und durchaus nicht als »Arbeitsverhältnis«<sup>317</sup> wahrnahm, schien das Projekt zeitweilig grundsätzlich zu gefährden. Müller, der ursprünglich selbst dafür plädierte, Katja Lange-Müller an den Gesprächen zu beteiligen, weil er »jemanden mit genügend Distanz (zu seiner Arbeit) und zugleich genügend Nähe (zu seiner Person)«<sup>318</sup> brauchte, erkannte wohl zu spät, dass diese Konstellation von Distanz und Nähe verhängnisvolle Züge annehmen könne, wenn die »Person« im Fokus der Arbeit steht. Entgegen Heiner Müllers Interesse an einer reinen Arbeitsbiografie, machte nämlich Katja Lange-Müller ihre Teilnahme an den Interviews von dessen Einverständnis abhängig, »tiefergehende persönliche Fragen zu akzeptieren«<sup>319</sup>, die Müller ihrer Angabe zufolge in der Gesprächssituation immer abzuwürgen

<sup>314</sup> Renate Ziemer im Gespräch mit LDR

<sup>315</sup> Ein Teil dieser Rohfassung ist unter der Signatur HMA 4487 im Nachlass Heiner Müllers in der Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin erhalten.

<sup>316</sup> Stephan Suschke auf Fragen von LDR

<sup>317</sup> Katja Lange-Müller im Gespräch mit LDR

<sup>318</sup> ebd.

<sup>319</sup> ebd.

wusste. Für Müller selbst schien das Private offenbar nur dann eine Rolle zu spielen, wenn es – direkt oder indirekt – in Arbeitszusammenhänge einfluss. Die Frage einer Trennung von Leben und Werk stellte sich Müller nicht. Sie schien ihm illegitim. »Schreiben ist ein Lebensausdruck.« (GI 2 102) Was unter soziologischen Gesichtspunkten fragwürdig erscheinen mag, ist künstlerisch evident.

Ein handschriftlicher Briefentwurf an Helge Malchow zeigt Heiner Müllers Resignation angesichts der ihm bevorstehenden Aufgabe der Endredaktion.

»Lieber H[elge] / Der Text ist nicht fertig + kann so wie der da steht auf keinen Fall gedruckt werden. Er strotzt von sachlichen Fehlern, die nicht nur durch Kürzung + Zusammenfassung entstanden sind, sinnlosen Wiederholungen, chronologischem Chaos usw. Ich rede nicht von dem horriblen Stil, der durch meine Unfähigkeit, in einem intimen Gespräch druckreif zu reden bedingt ist. / Katja war die falsche Wahl, was das Gespräch angeht, weil sie mir zu nahe steht + ich ihr zu nahe stehe + die Redaktion betreffend, weil man von einem wirklichen Autor nicht verlangen kann, dass er sich auf einen anderen Autor wirklich einlässt. Jetzt fehlt dem Ganzen Abstand, das ist nicht mehr zu ändern bzw. nur graduell (vielleicht durch Umformulierung der Fragen + Einschübe v[on] geschriebenem Text) Das war in 2 Wochen nicht zu [schaffen] + ist es in 4 (8?) Wochen nicht. Der Markt muss warten. / Ich zahle dem Verlag das Geld zurück + wir machen eine Presseerklärung (die vielleicht eine bessere Presse bringt als d[as] Buch) + vergessen das Ganze.« (HMA 4480)

Der entscheidende Punkt für Heiner Müller, den Text dennoch zur Publikation freizugeben, mag unter anderem in diesem Brief selbst begründet liegen. Die Formulierung der Zweifel und das explizite Eingeständnis des Scheiterns im Nachwort zu KRIEG OHNE SCHLACHT gehen auf diesen Brief zurück. Sie ermöglichen es Müller, auf einem Feld »jenseits« von Literatur zu operieren, ohne den eigenen künstlerischen Anspruch aufgeben zu müssen. Im Gegenteil ist dieser Anspruch durch die Verweigerung seiner literarischen Kanonisierbarkeit gegenüber begründet. Literatur bezeichnet hier die Stelle eines bestimmten Regeln unterworfenen Kanons, der rein deskriptiv und vorrangig marktstrategischen Überlegungen geschuldet ist. »Jenseits« bedeutet damit zugleich eine Transzendierung des Literaturbegriffs, denn durch die Verweigerung der Identifikation mit einem geläufigen Begriff vom (Markt-)Wert der Literatur, verweist Müller auf eine Leerstelle und auf ein »kommendes Volk« (Deleuze), das in der Lage sein wird, sein Buch zu *Literatur zu machen*.

Im Schlusswort der Druckfassung beruft sich Müller in einer Danksagung explizit auf den kollektiven Entstehungsprozess von KRIEG OHNE SCHLACHT. Es scheint hinsichtlich des Stellenwertes der redaktionellen Zusammenarbeit versöhnlicher als der Briefentwurf an Helge Malchow, kommt jedoch ohne die Problematisierung des Literaturbegriffs nicht aus. »Ich danke Katja Lange-Müller, Helge Malchow, Renate Ziemer und Stephan Suschke für ihre Arbeit. Sie haben mehr als tausend Seiten Gespräch, das über weite Strecken auch Geschwätz war, auf einen Text reduziert, den ich überarbeiten, wenn auch in der mir zur Verfügung stehenden Zeit nicht zu Literatur machen konnte.« (KOS 366f.) Die grundsätzlich voneinander abweichenden Wirkungsabsichten der an der Entstehung beteiligten Personen (Malchow: »Renner«; Katja Lange-Müller: Confessio; Heiner Müller ex post: »Resümee«) werden in der Druckfassung unter den Autornamen »Heiner Müller« subsumiert, der das Projekt »Autobiografie« literarisch als gescheitert beschreibt. Wird der Grund des Scheiterns explizit der partiellen Untauglichkeit des Materials und der mangelnden Zeit unterstellt,

enthält die Aufzählung der Mitarbeiter einen Hinweis darauf, dass hier ein weiterer wesentlicher Punkt für Müllers Einschätzung zu suchen ist, die er in dem oben zitierten Briefentwurf an Helge Malchow bezüglich Katja Lange-Müllers auch benennt. Doch die im Einzelnen nicht mehr nachvollziehbare Delegation von Aufgaben an andere Personen spielt im Ergebnis keine Rolle mehr. Lässt sich der Text entstehungsgeschichtlich nur als das komplexe Ergebnis kollektiver Produktion beschreiben, verliert dieser Umstand mit der Signatur des Autornamens »Heiner Müller« im Buchtitel und der Anonymisierung des Fragetextes<sup>320</sup> an Bedeutung. Der Akt der Autorisierung durch den Schriftsteller Heiner Müller besteht hier allerdings nicht im rezeptionsästhetischen Modell eines »autobiografischen Paktes« (Lejeune), der die Namensidentität zwischen Autor, Erzähler und Protagonist voraussetzt.<sup>321</sup> Vielmehr wird durch die Berufung auf eine im Text selbst nicht mehr nachvollziehbare Kollektivität der Entstehung<sup>322</sup> das Verhältnis von Gestalt und Gestaltung selbst problematisiert: Der Autor ist nicht eine dem Text vorgängige Entität, sondern funktionaler Bestandteil des Textes selbst. Der Text ist die Autorität, nicht der »Autor« (im Sinne einer empirischen Person, s. a. GI 3 161). Im Zusammenhang mit der Mitarbeit Inge Müllers an dem Stück DIE KORREKTUR zitiert Müller in KRIEG OHNE SCHLACHT den Titel des Aufsatzes von Foucault, »Was ist ein Autor?«<sup>323</sup>. Er verweist damit auf die notwendige Unterscheidung zwischen der empirischen Wirklichkeit des Verfassers und der alternativen Realität des Textes. Der Autor kann folglich nicht als Voraussetzung oder Ursache des Textes beschrieben werden. Er ist, will man ihn fassen, nur deskriptiv zu haben.

Mitte Juni 1992 kam das Buch auf den Markt. Nach der um ein Dossier mit Stasi-Unterlagen erweiterten Taschenbuchausgabe von 1994 erschienen Übersetzungen in Frankreich (1996) und Brasilien (1997). Im Herbst 2005 erschien KRIEG OHNE SCHLACHT als Band 9 der Werkausgabe bei Suhrkamp. Neben dem Anhang der Erstausgabe und dem Dossier der erweiterten Auflage von 1994, enthält der Band zum ersten Mal entstehungsgeschichtliches Material. Neben einem Vorwortentwurf (s. a. HMA 4482) und der Synopse zweier früherer Textfassungen des späteren Kapitels »Die Macht und die Herrlichkeit«<sup>324</sup>, nimmt Herausgeber Frank Hörnigk in einer »Editorischen Notiz« Stellung zu einer Vielzahl von Notizen und Dokumenten aus dem Entstehungszusammenhang, die auch im Rahmen der vorliegenden Arbeit eine wesentliche Rolle spielen. Das Namensregister wurde für diese Ausgabe um ein Register der Werke Heiner Müllers erweitert.

---

<sup>320</sup> Bereits in den Tonbandabschriften wurde auf eine Zuweisung des Textes zu den jeweiligen Sprechern verzichtet. Nur die Bänder selbst könnten noch Aufschluss darüber geben, welche Fragen und Kommentare auf welche Person zurückgehen.

<sup>321</sup> Philippe Lejeune zufolge besteht der »autobiografische Pakt« in der Identität zwischen dem »Namen des Autors auf dem Umschlag« (Lejeune 1994, 27) und dem Ich des Textes. Lejeunes auf Emile Benveniste zurückgehender Ansatz weist jeden der »Gattung Autobiografie« zugehörigen Text als Konstruktion aus. Allerdings vernachlässigt Lejeunes Ansatz, dass sich das Ich des Textes in den unterschiedlichsten Positionen zum beschriebenen Geschehen befinden kann und also aus einer Vielzahl mitunter gegensätzlicher Identitäten besteht, die den Pakt Ich = Verfasser auf mannigfaltige Weise zu unterlaufen imstande sind.

<sup>322</sup> Auch die kursiv gesetzten Fragen im fortlaufenden Text der Autobiografie werden nicht einem explizit ausgewiesenen Gegenüber zugewiesen, sondern bleiben der Inschrift des Autors unterstellt.

<sup>323</sup> KOS 141. In seinem Essay WAS IST EIN AUTOR? beschreibt Foucault den Autor als Differenz zwischen der Sprecherinstanz zum Erzählten und der Person des Schriftstellers zum Sprecher des Textes: »... die Funktion Autor vollzieht sich gerade in diesem Bruch – in dieser Trennung und dieser Distanz.« (Foucault 1988, 22)

<sup>324</sup> Es handelt sich dabei um Material aus den Fassungen TA und HMA 4487 (s. a. W 9 167–175 u. 413–484).

### 3.2. Tonbandabschriften

Die Materialgrundlage der in den folgenden Kapiteln vorgenommenen Analyse von KRIEG OHNE SCHLACHT LEBEN IN ZWEI DIKTATUREN bildet neben der Druckfassung der Erstauflage von 1992, respektive der um ein Dossier erweiterten und mit einem Vorwort des Herausgebers Helge Malchow versehenen Paperback-Ausgabe von 1994, ein ebenso diffuses wie aufschlussreiches, bisher nur unzureichend erfasstes und dokumentiertes Material aus dem Entstehungszusammenhang. Dabei besteht die wesentliche Qualität des Nachlassmaterials nicht primär in seiner Aussagekraft bezüglich des genetischen Prozesses, beziehungsweise seinem Stellenwert hinsichtlich der entstehungsgeschichtlichen Grundlage für den Textkorpus der Autobiografie, sondern in seiner autonomen Materialität. Zwischen Material und Drucktext besteht keine lineare Kausalität, der zufolge ersteres die Beschaffenheit des autorisierten Textes legitimieren würde. Vielmehr tritt das Nachlassmaterial in einen gleichberechtigten Dialog mit dem Text der Autobiografie, erhellt Strukturen, zeigt Verbindungspunkte und Fluchtlinien auf.

Die wesentliche und umfangreichste Stoffgrundlage für alle weiteren Fassungen Heiner Müllers Autobiografie bilden die »autobiografischen Gespräche« (KOS 12), von denen Helge Malchow im Vorwort zur Neuauflage spricht. Die Tonbandaufzeichnungen dieser Gespräche sind laut Angaben des Verlages Kiepenheuer & Witsch offenbar verschollen. Die früheste dokumentierte Stufe der Textgestalt von KRIEG OHNE SCHLACHT stellt ein Konvolut mit Abschriften dieser Gesprächsmitschnitte dar (in der Folge mit der Sigle »TA« gekennzeichnet). Es handelt sich hierbei um etwa dreihundertzwanzig Blatt transkribiertes Tonbandmaterial. Geht man von einer ursprünglichen Seitenzahl von etwa eintausend transkribierten Interviewseiten aus<sup>325</sup>, stünde damit noch etwa ein Drittel des Umfangs dieser frühesten Textstufe zur Verfügung. Schriftbild, Papiersorte und Paginierung verändern sich wiederholt, so dass von einer einheitlichen Transkription nicht ausgegangen werden kann. Im Text finden sich Vermerke zur Zuordnung der Transkripte zu den einzelnen Tonbändern, deren Zahl sich laut Katja Lange Müller, die maßgeblich am Entstehungsprozess und der Erstellung einer ersten Textfassung beteiligt war, ursprünglich auf 48 belaufen haben soll. Heiner Müller selbst, der an solcherlei technischen Details kaum Interesse gezeigt haben dürfte, macht denn auch widersprüchliche Angaben zur Zahl der Kassetten. In einer Nachlassnotiz ist von »24 (?) Kassetten« (HMA 4480) die Rede. An anderer Stelle spricht er im Entwurf zu einem Vorwort von »vierzehn Kassetten« (HMA 4482). Dies ein Indiz auch dafür, dass Müller diese Textstufe wahrscheinlich nie zu Gesicht bekam, sondern von vornherein an einer chronologisch geordneten, gestrafften und korrigierten Fassung arbeitete. Die Abschriften der Bänder 9–12 sowie 14 und 15 fehlen komplett. Diejenigen der Bänder 1, 7 und 19 sind unvollständig oder als »Auszug« (Band 7) deklariert. Der Inhalt von Band 3 ist im Text nicht explizit vermerkt. Allerdings legt der Umfang der transkribierten Seiten zu Band 2 die Vermutung nahe, dass es sich hier um die Abschriften zweier Bänder handelt, nämlich Band 2 und Band 3. Inhaltliche Überschneidungen zwischen den Abschriften der Bänder 1 und 2 (und 3), die teilweise sogar identische Formulierung aufweisen, haben ihren Grund in einem technischen Problem während der Aufzeichnung der Gespräche. »Eine

---

<sup>325</sup> Die Angabe dieser Zahl geht zurück auf die an der Entstehung des Textes beteiligten Mitarbeiter (s. a. KOS 12 u. 367). Katja Lange-Müller und Renate Ziemer bestätigen diese Zahl.

Kassette war nicht abhörbar, also mussten wir das entsprechende Gespräch erneut aufzeichnen. Im Nachhinein stellte sich heraus, dass das Band auf einem anderen Gerät durchaus abspielbar war. Müllers Antworten waren zum Teil bis auf den Wortlaut identisch.«<sup>326</sup> Dieses für den Interpreten glückliche Missgeschick offenbart vor allem eines: Obschon Müller die Fragen seiner Gesprächspartner vor Beginn der Interviews nicht im Einzelnen bekannt waren, haben seine Antworten nur selten den Anschein von Spontaneität. Wie sich an späteren Interviews Heiner Müllers generell zeigen lässt, sind die Antworten bereits vorgeformt und folgen bestimmten dramaturgischen Mustern. Es sind verbal manifeste Gedankengänge und Anekdoten, die in nur leicht abgewandelter Form immer wiederkehren. Das betrifft die Autobiografie insbesondere an denjenigen Stellen, die Müller bereits literarisch verarbeitet hatte, deren vermeintliche ›Urszene‹ durch die künstlerische Überformung der Bilder dem Blick bereits entrückt war. Doch auch Episoden, die Müller scheinbar zum ersten Mal preisgibt, sind schon in der mündlichen Erzählung (poetisch) überformt und einer dramaturgischen Struktur unterworfen, die in weiteren Arbeitsgängen sprachlich-stilistisch geschliffen werden. Die primäre Qualität des Materials der Tonbandabschriften besteht denn auch darin, dass hier bereits von einem poetischen Text gesprochen werden kann.

Die äußere Gliederung des Textes erfolgt ausschließlich durch die Angaben zur Bandzahl. Doch bereits in dieser frühen Gestalt des Textes zeichnen sich inhaltliche und formale Strukturen ab, die bis zur Druckfassung durchgehalten werden.<sup>327</sup> So sind im transkribierten Gespräch Themenkomplexe so vorgeformt, dass sie später problemlos und in nur minimal abgewandelter Form in der Druckfassung aufgehen können. Insgesamt finden sich inhaltlich nur geringfügige Abweichungen. Die Arbeit besteht in der Folge vor allem in sprachlich-stilistischer Überarbeitung, Kürzungen, thematisch bedingten Umstellungen und der Herstellung einer Chronologie, die die Grundlage der Makrodramaturgie von KRIEG OHNE SCHLACHT bilden wird – Arbeiten, die Heiner Müller anderen überließ, bevor er sich an die noch einmal komprimierende Überarbeitung einer stark bereinigten Interviewfassung machte.<sup>328</sup> Dennoch ist selbst in der Druckfassung vieles dramaturgisch nicht zwingend. Die stark abweichende Kapitellänge, die auffälligen Schwankungen in der Haltung des Autors zum entstehenden Text und die großen Unterschiede in der sprachlichen und poetischen Qualität einzelner Passagen lassen Rückschlüsse darauf zu, dass Müller den Text teils etwas stiefmütterlich behandelte, teils akribisch überarbeitete oder gar neu verfasste. Möglicherweise lassen diese Differenzen in der Qualität der redaktionellen Arbeit Rückschlüsse darauf oder zumindest Vermutungen darüber zu, welche Textstellen für Müller besonders wichtig waren und also einen bevorzugten Stellenwert im Gesamtkomplex der Arbeit an KRIEG OHNE SCHLACHT einnahmen.

---

<sup>326</sup> Katja Lange-Müller im Gespräch mit LDR

<sup>327</sup> Bereits im Vorfeld der Interviews bereitete Helge Malchow schwerpunktmäßig die Fragen vor und bestimmte somit maßgeblich die Textstruktur.

<sup>328</sup> »Die Bänder wurden abgetippt, aber da fehlte ganz viel. Missverständnisse, Fehler. Müller war ja schon krank und meistens besoffen, so dass viele Dinge für Außenstehende wirklich unverständlich waren. Ich füllte die Lücken und nahm erste stilistische Veränderungen vor. Das war ja bis dahin unlesbar. Dann wurde es wieder abgetippt. Renate Ziemer berichtete zeitliche Fehlangaben und füllte Gedächtnislücken Heiner Müllers. Auch Helge Malchow nahm Ergänzungen vor und schrieb Anmerkungen und Fragen in das Manuskript. Dann wurde die Kapitelstruktur, der Stil und die Zwischenfragen redigiert. Das war in erster Linie meine Aufgabe. Dann bearbeitete Heiner Müller das Manuskript in Zusammenarbeit mit Helge Malchow und Stephan Suschke.« (Katja Lange-Müller im Gespräch mit LDR)

Sprachlich-stilistisch liegt die markanteste Differenz zu den folgenden Bearbeitungsstufen in der Reduktion der gesprächsbedingten Elemente. Das vertrauliche »Du«, dass der Intimität der Gesprächspartner geschuldet ist, wird eliminiert und taucht in allen späteren Fassungen ebenso wenig auf wie die Bitte um mehr Kaffee. Fragen, Kommentare und Erklärungen werden getilgt beziehungsweise übernehmen nur mehr gliedernde Funktion. Wie bei der Arbeit an der Textstruktur ist auch die sprachlich-stilistische Textarbeit von Ambivalenzen geprägt. Werden einerseits Sätze und Satzfolgen aus dem transkribierten Interview wörtlich in die Druckfassung übernommen, erfahren andere eine differenzierte Umgestaltung oder werden gänzlich neu formuliert, so dass sie eine grundsätzlich neue Bedeutung erhalten.

In der Folge soll an drei ausgewählten Beispielen auf einige Besonderheiten der Textarbeit hingewiesen werden. Um die Genese des Drucktextes nachvollziehbar veranschaulichen zu können, wird zusätzlich zum Text der Tonbandabschriften eine spätere, ebenfalls fragmentarische Textstufe herangezogen, auf die im Anschluss noch näher einzugehen sein wird.<sup>329</sup> Das erste Beispiel bezieht sich auf die zweifache Generierung des Materials zu Heiner Müllers Kindheit, die auf das vermeintlich defekte Band 1 zurückzuführen ist.

Es gab ein Aufsatzthema »Die Straßen des Führers«. Beginn des Autobahnbaus und man sagte uns, dass die besten Aufsätze prämiert würden. ... Ich kam nach Hause und sagte das meinem Vater. Dafür musst du keine Prämie kriegen, kümmere dich nicht drum. Dann hat er das Essen gemacht. Dann haben wir gegessen und dann sagt er, ich helfe dir den Aufsatz zu schreiben. Dann hat er mir ein paar Sätze reindiktirt in den Aufsatz. Der eine war, es ist gut, dass der Führer die Autobahnen baut, dann bekommt vielleicht auch mein Vater wieder Arbeit, der so lange feiern musste. *Und das war der Verratsschock eigentlich. Nun ich war so erzogen. Dass draußen der Feind ist und die Nazis sind der Feind, die ganze äußere Welt ist feindlich. Zu Hause sind wir eine Festung und halten zusammen. Plötzlich war da dieser Riss.* (Interviewer: Dein Vater ist schwach geworden.) Ja Und er kriegte auch Arbeit bei der Autobahn. Er war dann ein halbes Jahr weg, hielt es aber nicht aus, es ging nur um schaufeln, das hielt er körperlich nicht mehr aus und kam dann zurück. (TA 19f.)

Er hat erst Arbeit gekriegt beim Autobahnbau, das war 36. Das ist das, was ich aufgeschrieben hatte, wo wir einen Aufsatz schreiben sollten über die Straßen des Führers. Da wurde mitgeteilt, dass es eine Prämie gibt für die besten Aufsätze. Ich kam nach Hause, erzählte das und mein Vater sagte, da musst du dich nicht drum kümmern, da brauchst du keine Prämie zu kriegen. Dann habe ich angefangen irgendetwas hinzuschreiben und dann sagte er, ich helfe dir den Aufsatz zu schreiben. Und dann hat er mir reingeschrieben, dass es gut ist, dass der Führer Autobahnen baut, denn da kriegt vielleicht auch mein Vater wieder Arbeit, der so lange feiern musste und so. Und das funktionierte. Der Aufsatz wurde prämiert. *Das war der Beginn meiner Schriftstellerlaufbahn.* Mein Vater kriegte Arbeit bei der Autobahn. Er hat das aber physisch nicht lange ausgehalten. Es ging nur um Schippen. Nach einem halben Jahr musste er aufhören. (TA 25f.)

1936 dann oder schon Ende 1935 gab es in der Schule zum Beginn des Autobahnbaus das Aufsatzthema »Die Straßen des Führers«. Man sagte uns, dass die besten Aufsätze

---

<sup>329</sup> Es handelt sich hierbei um eine Fassung aus dem Nachlass Heiner Müllers, die im Archiv der Akademie der Künste Berlin unter der Signatur HMA 4487 zu finden ist.



prämiiert würden. Ich kam nach Hause und erzählte das meinem Vater. »Dafür musst du keine Prämie kriegen, kümmer dich nicht darum«, dann hat er das Essen gemacht. Wir aßen und auf einmal sagte er: »Ich helfe dir, den Aufsatz zu schreiben.« Ein Satz, den er mir diktierte, lautete: »Es ist gut, dass der Führer die Autobahnen baut, dann bekommt vielleicht auch mein Vater wieder Arbeit, der solange feiern musste.« *Dieser Satz löste bei mir den Verratsschock aus. Ich war so erzogen, dass ich genau wusste, draußen ist der Feind, die ganze äußere Welt ist feindlich. Zu Hause sind wir eine Festung und halten zusammen. Plötzlich war da dieser Riss.* Der Aufsatz wurde prämiert, mein Vater bekam Arbeit bei der Autobahn. Er war aber nur ein halbes Jahr dort, hielt das Schaufeln nicht aus. (HMA 4487, 19)

*Dieser Satz löste bei mir den Verratsschock aus. Ich war so erzogen, dass ich wusste, draußen ist der Feind, die Nazis sind der Feind, die ganze äußere Welt ist feindlich. Zu Hause sind wir eine Festung und halten zusammen. Plötzlich war da dieser Riss.* (KOS 23f.)

Von der Druckfassung wurde hier nur der – in allen Fassungen kursiv gesetzte – Reflexionsteil zitiert, da der Rest des Textes mit dem der dritten Fassung (HMA 4487) identisch ist. Strukturell sind die vier Texte ähnlich aufgebaut. Als Exposition dient die Benennung des Aufsatzthemas. Die Handlung setzt ein mit der Mitteilung des Themas durch den Ich-Erzähler an seinen Vater, der seinerseits den Sohn auf die Irrelevanz der Hausaufgabe aufmerksam macht. Das offene Gespräch zwischen Vater und Sohn liefert einen Hinweis auf das enge Vertrauensverhältnis, das dieser Beziehung zugrunde liegt und dient dem Aufbau der »Fallhöhe«. Als nämlich der Vater nach dem Essen (nur in der zweiten Fassung fehlt dieses Essen) ankündigt, sich am Aufsatzschreiben beteiligen zu wollen und dem Sohn Sätze in den Text diktiert, die von jenem als Demutsgeste des oppositionellen Intellektuellen vor dem feindlichen »Führer« wahrgenommen werden, kommt es zum Konflikt, zum »Verratsschock«. In einem sich anschließenden Reflexionsteil wird dieser Konflikt näher begründet (»draußen ist der Feind ... Zu Hause sind wir eine Festung«) und seine Konsequenz beschrieben (»Plötzlich war da dieser Riss«). Gelöst wird er nicht. Nur in der zweiten Tonbandabschrift deutet sich an, dass der (ungelöste) Konflikt beim Erzähler einen Schreibimpuls auslöst, der ihn in die Kunst treibt (»Das war der Beginn meiner Schriftstellerlaufbahn«).<sup>330</sup> Die Szene endet mit dem Rückblick auf die Folgen des »Verrats« für den Vater. Der prämierte Aufsatz verschafft ihm tatsächlich Arbeit, an der er jedoch scheitert. Das Scheitern des Vaters als Pointe dieser von Müller mit theatralischem Instinkt entworfenen und dramaturgisch präzise durchgeführten Episode bleibt ambivalent. Wie aus der zuvor beschriebenen KZ-Gefangenschaft kehrt der Vater zwar zum Sohn zurück, aber auch diesmal hat er sich (nicht nur moralisch) als der Schwächere erwiesen (»Er ... hielt das Schaufeln nicht aus«), was ihn in den Augen des Sohnes nur um so verächtlicher erscheinen lassen muss. Das Vaterbild ist nachhaltig beschädigt – für den Sohn ein irreparables Dilemma, das er nur durch die Flucht in die Kunst, wenn nicht bewältigen, so doch kompensieren kann. Der Vergleich der Fassungen macht deutlich, dass die Bedeutungsstruktur (abgesehen von der zweiten Tonbandabschrift, in der Zubereitung und

<sup>330</sup> Wie Hendrik Werner in seiner umfangreichen Studie (Im Namen des Verrats) beschreibt, lässt sich Müllers Schreibgestus tatsächlich auf einen solchen Konflikt mit dem Vater zurückführen. Allerdings bleibt es problematisch, Heiner Müller mit dem Ich-Erzähler dieser Texte gleichzusetzen. Der Autor – Foucault zufolge eine Funktion des Textes – ist eine Konstruktion im Wechselspiel von Text, Autor und Leser.

Verzehr des gemeinsamen Mahles fehlen) von Beginn an – also bereits mit der Transkription der mündlichen Erzählung – vorhanden ist und nicht nachträglich von Müller hinzugefügt wurde. Das bedeutet hinsichtlich der Konstruktion des Textes, dass sie der Erzählung vorgängig ist oder wenigstens mit ihr zusammenfällt. Bei der Betrachtung der beiden ursprünglichen Versionen, die beide auf die mündliche Erzählung zurückgehen, fällt auf, dass sich die Texte zum Teil bis in die Formulierungen hinein gleichen. Dieses Phänomen ist gewöhnlich bei Äußerungen, die oft wiederholt werden und deren Formulierung also in festen Bahnen verläuft. Hinzu kommt, dass Heiner Müller den Inhalt dieser Texte tatsächlich bereits schriftlich fixiert hatte, wenngleich über vierzig Jahre vor der Entstehung von KRIEG OHNE SCHLACHT. In der Erzählung DER VATER schrieb Heiner Müller Ende der fünfziger Jahre:

Als Hitler die Autobahnen bauen ließ, mussten in den deutschen Schulen Aufsätze über das große Projekt angefertigt werden. Für die besten waren Preise ausgesetzt. Ich sagte das, aus der Schule kommend, meinem Vater. Er sagte. Du musst keinen Preis haben, zwei Stunden später jedoch: Du musst dir Mühe geben. Er stand am Herd, schlug ein Ei in die Pfanne, dann, schon zögernd, ein zweites und schließlich, nach langem Ansehen und InderHandhalten, das dritte. Das gibt ein gutes Essen, sagte er. Wir aßen und mein Vater sagte: Du musst schreiben, du bist froh, dass Hitler die Autobahnen baut. Da bekommt bestimmt auch mein Vater wieder Arbeit, der so lange arbeitslos war. Das musst du schreiben. Nach dem Essen half er mir, den Aufsatz zu schreiben. Dann ging ich spielen. (W 2 83f.)

Der Blick auf diese frühe Fassung des Textes, auf die sich alle im Zusammenhang mit KRIEG OHNE SCHLACHT entstandenen Fassungen beziehen ist in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich. Der Text steht in einem grundsätzlich anderen entstehungsgeschichtlichen Kontext. Dennoch finden sich strukturelle Elemente der späteren Erzählung vorgeprägt: so die Exposition, das angedeutete Gespräch mit dem Vater, die Zubereitung des Essens, das gemeinsame Mahl, der Haltungswechsel des Vaters und das Schreiben des Aufsatzes unter dessen Anleitung. Der »Verrat« des Vaters spielt in dieser Version der Geschichte explizit keine Rolle. Die moralische Beurteilung bleibt ebenso dem Leser überlassen wie die vermutliche Wirkung des väterlichen Verhaltens auf den Knaben. Die lakonische Wendung am Ende der Episode (die Erzählung ist an dieser Stelle nicht zu Ende) lässt den Leser mit dem Vater und den Speisendünsten allein zurück. Es ist zu vermuten, dass das Eieropfer angenommen wird und der Vater durch die voraussichtliche Beendigung der Arbeitslosigkeit künftig noch mehr Eier in die Pfanne hauen kann. Das Kind geht spielen, das heißt, es begibt sich in einen vormoralischen Bereich folgenlosen Experimentierens. Die schwerwiegenden Folgen des diktierten Aufsatzes für Sohn (»Verratsschock«) und Vater (Schaufeln und Scheitern), für die diese Episode in KRIEG OHNE SCHLACHT nur den Anlass darstellt, bleiben in dieser frühen Fassung ausgeblendet.

Die meisten Elemente der späteren Fassungen (HMA 4487 und KOS) entstammen der ersten Version der Tonbandabschriften (TA 19f.). Einige der Passagen werden unverändert übernommen. Die in der Erzählung angelegte wörtliche Rede wird durch Anführungsstriche gekennzeichnet und damit deutlicher hervorgehoben, dass es sich um eine »szenische« Konstellation handelt. Dabei fällt ins Auge, dass ein Dialog nicht stattfindet, es redet ausschließlich der Vater. Die Sprachlosigkeit des Sohnes lässt das väterliche Diktat unausweichlich erscheinen: Der Vater leiht dem Sohn seine Stimme und beschert ihm damit

einen Identitätskonflikt. Das Trauma treibt den Sohn in die Literatur. Die – kursiv zitierte – Reflexionsebene nimmt eine Sonderstellung ein und fehlt in keiner der oben zitierten Fassungen. Sie beschreibt die Folgen des Diktats für den Sohn und seinen weiteren Lebensweg. Aber nur in der zweiten Version der Tonbandabschriften (TA 25f.), die keine Fortsetzung in den weiteren erhaltenen Fassung erfährt, ist die Konsequenz explizit benannt: »Das war der Beginn meiner Schriftstellerlaufbahn.«<sup>331</sup> Die anderen drei Versionen (TA 19f., HMA 4487, 19 und KOS 23f.) beschränken sich auf die Begründung des Konflikts, der sich aus der Tatsache des väterlichen »Verrats« für den Sohn ergibt und weichen im Wortlaut nur unwesentlich voneinander ab. Von Bedeutung für die Textstruktur ist jedoch, dass in der Druckfassung nicht lediglich auf die Bearbeitungsstufe HMA 4487 zurückgegriffen wird, sondern zur Konkretisierung des Feindbildes (»die Nazis sind der Feind«) auch auf den Text der Tonbandabschriften. Ob Müller bei der Arbeit an KRIEG OHNE SCHLACHT bewusst auf die Tonbandabschriften zurückgriff oder auf eine andere, nicht mehr erhaltene Fassung, in der diese Konkretisierung nicht bereits eliminiert war, lässt sich daraus mit Bestimmtheit nicht schließen, da die Genese von HMA 4487 zur Druckfassung nicht dokumentiert ist. Immerhin ist dieser Rückgriff ein Indiz dafür, dass die Rohfassung (HMA 4487) keine unmittelbare Vorstufe zur Gestalt des von Müller autorisierten und gedruckten Textes darstellt, sondern nur eine für die weitere gründliche Überarbeitung relevante Bearbeitungsstufe. Eine Zwischenfrage des Interviewers zwischen Reflexions- und Schlussteil in der frühesten Fassung wird eliminiert: Eine zusätzliche Kommentarebene, zumal an dramaturgisch so exponierter Stelle, hätte die Bedeutung der Reflexion des Autors und die Wirkung der Pointe gestört. Zudem widerspräche ein solcher »Fremdkommentar« dem Prinzip der Fragen, die im Drucktext ausschließlich strukturelle Funktion übernehmen und nicht mehr der Generierung von Material oder Sinn dienen. Aus dem zweiten Text (TA 25f.) gingen trotz der strukturellen Ähnlichkeit lediglich die zeitliche Einbindung zu Beginn des Abschnitts (»1936 dann oder schon Ende 1935«) sowie der Satz »Der Aufsatz wurde prämiert« in die späteren Fassungen ein.

Der synoptische Blick auf die erhaltenen Tonbandabschriften offenbart eine differenzierte Textarbeit. Wie konsequent und systematisch Heiner Müller in den Interviewtext eingreift, lässt sich an einem weiteren Beispiel aus dem ersten Buchkapitel zeigen, das in drei Fassungen vorliegt.

*... dann in Eppendorf?*

Meine ersten Kindheitserinnerungen sind eigentlich zwei. Das eine ist ein Gang auf den Friedhof mit meiner Großmutter, mit der Mutter meiner Mutter. Das war ein ganz makabres Erlebnis. Da gab es eine Art Kriegerdenkmal, so Erster Weltkrieg aus rotem Porphy. Stein. Es ist ein rötlicher Stein, aber es geht mehr in Richtung lila. Eine gewaltige Figur, eine Frau, Mutter. Es war für mich jahrelang irgendwie mit einem Traum verbunden durch diese Frau mit dem lila Mutterbild. Zusammen mit der Großmutter, die auch immer eine etwas rosige Gesichtsfarbe hatte, sie war ziemlich dick, ich kann es nicht mal begründen und beschreiben.

Meine Eltern waren krank, hatten Grippe, ich auch. Wir lagen alle drei im Bett. Es kam

---

<sup>331</sup> Bereits 1982 hatte Heiner Müller im Interview die als traumatisch beschriebenen Kindheitserlebnisse im Zusammenhang mit der Verhaftung, Inhaftierung und Rehabilitierung des Vaters als erste Szene seines Theaters (s. a. GI 1 90) bezeichnet und damit auf den Zusammenhang dieser Erfahrung mit dem Impuls seiner künstlerischen Arbeit hingewiesen.

regelmäßig täglich eine Krankenschwester, wahrscheinlich von einer kirchlichen Organisation und einmal brachte sie Erdbeeren mit. Diese Erdbeeren sind mein erstes Glückserlebnis, das es gibt. Das muss vor 33 gewesen sein. (TA 11f.)

*Was sind Deine allerersten Erinnerungen?*

Meine ersten Kindheitserinnerungen: Die eine ist ein Gang auf den Friedhof mit meiner Großmutter, mit der Mutter meiner Mutter. Da gab es eine Art Kriegerdenkmal, für Gefallene des Ersten Weltkriegs, aus Porphyrt. Das ist ein rötlicher Stein, aber die Farbe geht mehr in Richtung lila. Dieses Denkmal war eine gewaltige Figur, eine Frau, eine Mutter. Für mich verband sich das Kriegerdenkmal dieser Frau jahrelang mit einem lila Mutterbild, irgendwie in einem Traum, auch zusammen mit der Großmutter, die immer eine etwas lila-rötliche Gesichtsfarbe hatte, sie war ziemlich dick. Ich kann es nicht begründen oder genauer beschreiben.

Die zweite Erinnerung ist die: Meine Eltern waren krank, hatten Grippe, ich auch. Wir lagen alle drei im Bett. Es kam regelmäßig eine Krankenschwester, wahrscheinlich von einer kirchlichen Organisation, und einmal brachte sie Erdbeeren mit. Diese Erdbeeren sind mein erstes Glückserlebnis. Das muss noch vor 1933 gewesen sein. (HMA 4487, 11f.)

*Was sind Deine allerersten Erinnerungen?*

Die erste ist ein Gang auf den Friedhof mit meiner Großmutter. Da stand ein Denkmal für Gefallene des Ersten Weltkriegs, aus Porphyrt, eine gewaltige Figur, eine Mutter. Für mich verband sich das Kriegerdenkmal jahrelang mit einem lila Mutterbild, mit Angst besetzt, auch vor der Großmutter vielleicht, die mich über den Friedhof führte.

Die zweite Erinnerung: Meine Eltern waren krank, ich auch. Wir lagen alle drei im Bett. Es kam regelmäßig eine Krankenschwester, wahrscheinlich von einer kirchlichen Organisation, und einmal brachte sie Erdbeeren mit. Diese Erdbeeren sind mein erstes Glückserlebnis. (KOS 18)

Die primäre Qualität der ersten Textstufe liegt in der Bereitstellung der inhaltlichen Grundelemente der Episode. Doch bereits der Textestieg offenbart folgenreiche Eingriffe in die dramaturgische Struktur. Der erste Satz Müllers ursprünglicher Antwort wird zur Frage eines fiktiven Gesprächspartners umformuliert. Sie ersetzt die in der Transkription nur fragmentarisch erfasste Rede des Interviewtextes und fasst den Inhalt des folgenden Abschnitts zusammen. Die Dialogstruktur des Textes erweist sich damit nicht als Relikt eines tatsächlichen Gesprächs, sondern als gezielt eingesetztes Stilmittel. Sie reicht über die empirische Wiedergabe der Gesprächssituation, die sie zitiert, hinaus und wird kenntlich als poetischer Ausdruck. Eine radikale Veränderung erfährt der Text in der Druckfassung, die sich im ersten Abschnitt auch quantitativ von den beiden früheren Fassungen unterscheidet. Die Straffung bereinigt den Text nicht nur von den gesprächsbedingten Dopplungen und Erklärungsfloskeln und tilgt naturalistische Elemente. Die Beschreibung des Steins und die Gesichtsfärbung der Großmutter, die sich aufeinander beziehen, sind im Drucktext dennoch anwesend durch die Paarung »Porphyrt« und das »lila Mutterbild«. Durch die Fokussierung auf das »mit Angst besetzt[e]« Verhältnis des Enkels zur Großmutter im ersten Teil der Episode erfährt der Text auch eine Bedeutungsintensivierung hinsichtlich seines poetischen Gehalts. Die »gewaltige Figur« des Kriegerdenkmals wird nun ausschließlich mit der »Mutter« konnotiert und nicht mehr zusätzlich mit der »Frau«. Durch diese Reduzierung/Konkretisierung verschiebt sich die Bedeutung auf den genetischen

Zusammenhang zwischen der Mutter und ihren (toten) Soldatensöhnen<sup>332</sup>. Zugleich bindet der Autor den Erzähler in diese Beziehungsstruktur ein, indem er den Sohn und Enkel Heiner Müller vor einem Tableau arrangiert, das den Müttern und Großmüttern vorbehalten ist: »Großmutter«, »Mutter«, »lila Mutterbild« und wieder »Großmutter«. Die Mutter als Grab(mal) für die eigenen Kinder ist ein Motiv, das in Texten Heiner Müllers immer wiederkehrt. Insofern ruft die nur drei Sätze umfassende Episode aus KRIEG OHNE SCHLACHT eine Vielzahl Müllers eigener Texte auf. Es soll hier dennoch nicht weiter auf diese Problematik, die zentrales Thema etwa Müllers Medeaarbeit<sup>333</sup> ist, eingegangen werden. Nur ein Punkt soll herausgegriffen werden, der für das Verständnis Müllers »allererste[r] Erinnerung« konstitutiv ist und den er darin begründet sieht, dass für Mütter staatliche Ordnungen nicht in dem Maße bedeutsam seien, wie für Männer. Dadurch gäbe es für sie »keinen relevanten Unterschied zwischen Leben und Tod«. Die Aufhebung der Grenze zwischen einem Reich der Lebenden und der Toten ist tatsächlich zentraler Bestandteil Müllers Ästhetik. Durch die Verbindung von Geburt (Mutter) und Tod (»Gefallene des Ersten Weltkrieges«) verweist Müllers Friedhofsszene also auf einen Zusammenhang, der die Möglichkeit ästhetischer Äußerung selbst betrifft. War es dem Vater vorbehalten, die erste Szene für Müllers Theater zu stiften<sup>334</sup>, geht der Grund dieses Theaters auf die (Groß-)Mutter zurück. Die Geburt der Erinnerung aus dem Geiste eines mit der (Groß-)Mutter im Zusammenhang stehenden Totenkultes rekurriert zum einen auf Mnemosyne, Göttin der Erinnerung und Mutter der Künste sowie auf das archaische »Reich der Mütter«, deren Aufgabe darin besteht, die längst vergessenen (Ur-)Bilder zu bewahren<sup>335</sup>. Dass es sich bei Müllers »Erinnerung« um »Bilder« handelt und nicht um empirische Fakten ist nicht zuletzt einem an Freud und Benjamin geschulten Begriff einer »historischen Wahrheit« (VE 341) geschuldet, wie er selbst, Bezug nehmend auf die »allererste Erinnerung«, im Interview ausführt. »Es geht nicht primär um das Erinnern von Ereignissen. Das können Maschinen letztlich vielleicht besser. Es geht um das Erinnern von Emotionen, von Affekten, die im Zusammenhang mit Ereignissen stehen. Um ein emotionales Gedächtnis. Und das ist es, was das Erinnerte zu Material in dem Sinne macht, dass man über dieses emotionale Gedächtnis Traditionen bilden und Erfahrungen tradieren kann. Da geht es gar nicht um Fakten. [...] Die historische [Wahrheit] ist manchmal gar nicht identisch mit der empirischen, weil die Ereignisse, wenn sie manifest werden, wenn sie geschehen, oft schon vorbei sind. Sie sind vorher passiert, die eigentliche Bewegung hat längst stattgefunden. [...] Wirkliche Erinnerung braucht schon die Arbeit der Formulierung. Da entsteht womöglich etwas ganz anderes, was vielleicht faktologisch nicht mehr standhält, aber es entsteht so etwas wie die wirkliche Erinnerung.« (VE 341f.) Demzufolge spielt es keine Rolle, ob das Denkmal auf dem Friedhof in Eppendorf in Wirklichkeit keine Pietá, sondern einen »stilisierten Krieger im Moment der

<sup>332</sup> Im Gegensatz zur Leitthese Klaus Theweleits »Männerphantasien«, deren Argumentation zufolge eine gestörte primäre Mutterbeziehung die Basis für die Psychodynamik des deutschen Soldaten bildet (s. a. Theweleit 1977, 135ff.), ist Müllers Pietá-Modell mit psychopathologischen Ansätzen aus dem 20. Jahrhundert kaum beizukommen, denn die Problematik Müllers Bild gründet in mythologischen Strukturen. Ein Ansatz wäre hier die Untersuchung einer (vielleicht sogar vor-)kulturellen Kodierung.

<sup>333</sup> VERKOMMENES UFER MEDEAMATERIAL LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN entstand 1981/82, s. a. W 5, 71–84

<sup>334</sup> s. a. GI 1 90

<sup>335</sup> »In eurem Namen, Mütter, die ihr thront / Im Grenzenlosen, ewig einsam wohnt, / Und doch gesellig. Euer Haupt umschweben / Des Lebens Bilder, regsam, ohne Leben. / Was einmal war, in allem Glanz und Schein, / Es regt sich dort; denn es will ewig sein.« (Goethe: Faust. In: Goethe-HA 3, 197f.)

tödlichen Verwundung«<sup>336</sup> darstellt. Weit wichtiger erscheint in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass Erinnerung eine Konstruktion ist, die sich im vorliegenden Falle im Medium der Schrift vollzieht: Heiner Müller kann sich der Friedhofsszene nur deshalb erinnern, weil er »in der Schule mal einen Aufsatz darüber schreiben musste.« (VE 341) Die »allererste Erinnerung« wird somit zugleich als Zitat lesbar, als Denkmal für einen früheren Schulaufsatz und zugleich als dessen Umschrift.

Mitte der siebziger Jahre lieferte Müller eine Theaterdefinition, auf die seine »allererste Erinnerung« indirekt Bezug nimmt: »Theater [handelt] von den Schrecken/Freuden der Verwandlung in der Einheit von Geburt und Tod.« (W 8 177) Fällt dieser Zusammenhang in den beiden früheren Textfassungen nicht unbedingt auf, erscheint er in der Druckfassung beinahe zwingend. Die »allererste Erinnerung« liefert somit zugleich ein Grundmodell des müllerschen Theaterbegriffs. In einem seiner letzten Gespräche äußert sich Müller noch einmal zu dieser Beziehung: »Man kann sagen, dass das Grundlelement von Theater und also auch von Drama Verwandlung ist, und die letzte Verwandlung ist der Tod.« (LV 176) Auch die beiden Änderungen (»hatten Grippe«, »Das muss vor 1933 gewesen sein.«) in der sonst wörtlich übernommenen »zweite[n] Erinnerung«, beziehen sich auf konkrete Details, die zwar »faktologisch« relevant sind, dem Anspruch der »historischen Wahrheit« und also Allgemeingültigkeit des poetischen Ausdrucks jedoch nicht genügen. Den »Schrecken der Verwandlung« stehen hier die »Freuden« gegenüber. Müller bezeichnet die Erdbeeren während der Krankheit, die ebenfalls eine Metamorphose darstellt, als »erstes Glückserlebnis«, was möglicherweise auf die latent sexuelle Konnotation (»Erdbeeren«, »Krankenschwester«) zurückgeht.

An einem weiteren Beispiel der Tonbandabschriften, die dem späteren Kapitel »Brecht« zuzuordnen sind, lässt sich der umgekehrte Vorgang der oben beschriebenen Umwandlung des Dialogtextes zeigen. Wurde im vorangegangenen Beispiel Sprechtext Heiner Müllers in die Frage des im Buch ebenso anonymen wie imaginären Interviewpartners verwandelt, findet hier der umgekehrte Vorgang statt: Der Kommentar des in der Gesprächssituation realen Interviewers wird zur Rede des Erzählers. Die Aneignung, bereits in einer späteren Fassung (HMA 4487) nicht mehr als »Fremdrede« kenntlich, erfolgt durch einen einzigen Strich (»das zusammenzudenken«) und eine orthografische Korrektur (»das Kleine Organon«). Sie dient dem »Brecht«-Kapitel als Pointe, an die sich nur die eigenständige Anekdote der »Maßnahme 1956« (KOS 231) anschließt.

Seine Stücke haben ja im wesentlichen eine Arienstruktur. Die er aber selbst dann zerstört hat durch eine Intrigenstruktur, eine Intrigendramaturgie. Und dieser Kampf zwischen der Arienstruktur, die seine eigentliche Kraft war, und der Intrigendramaturgie, die aus dem Kopf kam, oder aus 'nem ideologischen oder ideologisch infizierten Denken, die hat die Stücke kraftlos gemacht. Und auch langsam.

*Da hat auch das kleine Organon nicht geholfen, das zusammenzudenken. (TA 9/22)*

Seine Stücke haben ja im wesentlichen eine Arienstruktur. Die er aber selbst dann zerstört hat durch seine Intrigenstruktur, seine Intrigendramaturgie. Und dieser Kampf zwischen der Arienstruktur, die seine eigentliche Kraft war, und der Intrigendramaturgie, die aus

---

<sup>336</sup> Hauschild 2001, 23

dem Kopf kam oder aus ideologischem oder ideologisch infiziertem Denken, die hat die Stücke kraftlos gemacht und auch langsam. Da hat auch das kleine Organon nicht geholfen, das zusammenzudenken. (HMA 4487, 295)

Seine Stücke haben ja eine Arienstruktur, die er dann selbst durch seine Intrigendramaturgie zerstört hat. Diese Intrigendramaturgie, die aus dem Kopf kam, aus ideologischem Denken, hat die Stücke langsam gemacht. Da hat auch das Kleine Organon nicht geholfen. (KOS 230)

Es ist davon auszugehen, dass bei der Arbeit an einer Druckfassung von KRIEG OHNE SCHLACHT eine Vielzahl von Eingriffen in den Text nicht auf Heiner Müller zurückgehen. Dass er den Text allen Bedenken hinsichtlich seiner literarischen Qualität zum Trotz, dennoch zum Druck freigegeben hat, ist sicherlich nicht in erster Linie dem Interesse an der eigenen Nachwirkung geschuldet, wie Katja Lange-Müller mutmaßt.<sup>337</sup> Vielmehr dürfte es der Einsicht entsprungen sein, dass das Scheitern der eigenen Intention zum Text gehört. Aus den Tonbandabschriften geht hervor, dass Heiner Müller nicht erst während der Arbeit am Text, sondern bereits in den Gesprächen zu KRIEG OHNE SCHLACHT eine explizite Problematisierung des Verhältnisses Schreiben – Leben vornimmt, die seine Identität als Autor und dessen Anwesenheit im Kunstwerk entscheidend prägt. Der Satz, »Das war meine eigentliche Existenz das Schreiben.« (TA 76), taucht später im Zusammenhang mit der »Umsiedlerin-Affäre« wieder auf: »Meine eigentliche Existenz war die als Autor.« (KOS 181) und kennzeichnet dort die Haltung gegenüber der eigenen Arbeit. Der Mensch Heiner Müller degeneriert zur bloßen Funktion seiner Texte. »... es gibt da einen Kern, der von allem unberührt war bei mir [...] Was dieser Kern war, weiß ich nicht. Wahrscheinlich das Schreiben, ein Bereich von Freiheit und Blindheit gleichzeitig, völlig unberührt von allem Politischen, von allem, was draußen vorging. Meine Sache war die Beschreibung.« (KOS 64) Auch dieser Satz findet sich im gleichen Kontext (es handelt sich um das Kapitel »Rückkehr nach Sachsen, Frankenberg«) bereits in den Tonbandabschriften: »Im Grunde ist das Wesentliche, dass ich völlig unberührt da durch gegangen bin.« (TA 75) Wie die Beispiele zeigen, zeichnet sich schon in den Tonbandabschriften eine Ebene der Reflexion des autobiografischen Diskurses ab, die freilich erst durch das dem Text vorangestellte Motto, das Zitat aus LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN, und das Nachwort ERINNERUNG AN EINEN STAAT im Drucktext dominant wird. So lässt die Textstufe der Tonbandabschriften deutlich erkennen, dass Müller bereits zum Zeitpunkt der Interviews eine distanzierte Haltung zum entstehenden Text einnahm.

### 3.3. Nachlass

Eine zweite wichtige Invariante für den genetischen Nachvollzug der Textgestalt von KRIEG OHNE SCHLACHT bildet das Material aus dem Entstehungszusammenhang der Autobiografie im Nachlass Heiner Müllers, den die Stiftung Archiv der Akademie der Künste

---

<sup>337</sup> »Er hat sich – entgegen eigener Beteuerungen – extrem mit seiner Nachwirkung befasst.« (Katja Lange-Müller im Gespräch mit LDR)

Berlin beherbergt. Es ist dort unter der Signatur »01.02.03. Autobiografie [Krieg ohne Schlacht] 4470–4491« registriert, steht jedoch vermutlich nur teilweise in unmittelbarem Zusammenhang mit der Entstehung des Textes. Der Bestand, der explizit der Autobiografie KRIEG OHNE SCHLACHT zugeordnet wird, umfasst etwa sechshundert Blatt. Die Qualität des Materials unterscheidet sich im Einzelnen außerordentlich. Offenbar stellte Müller (oder einer der an seiner Autobiografie beteiligten Mitarbeiter<sup>338</sup>) dieses Material im Rahmen der Arbeit an KRIEG OHNE SCHLACHT aus unterschiedlichsten – zeitlich sowohl als funktionalen – Kontexten zusammen. Denkbar ist zudem eine mehr oder weniger willkürliche Zuordnung zum Textkorpus der Autobiografie im Zuge der Archivierung von Heiner Müllers Nachlass. In dem Material finden sich funktional gebundene Texte (Lebensläufe aus den fünfziger Jahren<sup>339</sup>, Briefe/Briefentwürfe/Faxe von und an Helge Malchow) neben zahlreichen handschriftlichen Notizen, Entwürfen zu Titel und Vorwort, grob fragmentarischen Textfassungen von KRIEG OHNE SCHLACHT sowie zeitlich zum Teil weit auseinander liegenden Ansätzen zu alternativen Konzeptionen im Umgang mit autobiografischem Material, dokumentiert etwa in Prosaentwürfen, wie sie von Frank Hörnigk aus dem Nachlass bereits veröffentlicht wurden<sup>340</sup>. Entwürfe zu Bildtiteln (s. a. HMA 4476) belegen, dass Fotografien zumindest im Entstehungsprozess eine Rolle gespielt haben müssen<sup>341</sup>. Zahlreiche Notizen und Entwürfe, die im Vorfeld der Interviews, beziehungsweise bereits während der Arbeit an KRIEG OHNE SCHLACHT entstanden sein dürften, dokumentieren – im Gegensatz zu der von Müller behaupteten Zufälligkeit des »Resultats« – eine intensive Auseinandersetzung mit Motiven, die im Drucktext thematisiert werden, insbesondere betreffend die Vorfahren, die frühe Sozialisation und die offenbar traumatischen Erlebnisse im Krieg. Manisch immer wieder niedergeschriebene Satzketten, etwa von den zu engen Stiefeln (s. a. KOS 35), wirken beinahe ritualisiert, lassen aber zugleich deutlich werden, dass der Drucktext nicht Ergebnis einer »Plauderei«, sondern bereits das Interview Resultat einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Material ist. Einige dieser (meist handschriftlichen) Notizen aus dem Nachlass stehen im engen Zusammenhang mit einer dem Drucktext impliziten Reflexionsebene, die den Akt autobiografischen Erinnerns problematisiert und seinen reflexiven »Wahrheitsgehalt« ausdrücklich in Frage stellt. Das führt in letzter Konsequenz dazu, dass Müller der Zugriff auf die eigene Erfahrungswelt verschlossen bleibt oder zumindest als problematisch empfunden wird. Die entsprechenden Äußerungen Müllers gehen darauf zurück, dass nicht erst unsere sinnlichen Wahrnehmungen – zu denen die Erinnerung zweifellos gehört – »immer schon interpretierende, produktive Antworten auf so genannte ›Affektionen‹ sind. Unsere

---

<sup>338</sup> Möglicherweise spielte Müllers Sekretärin Renate Ziemer in diesem Zusammenhang eine wesentliche Rolle: »1988 räumte ich während einer Reise Heiners noch Umzugskartons aus seiner Pankower Wohnung aus. Dabei tauchten alte Texte und Papiere auf. Ich reiste mit einem Koffer voller Materialien nach Lanzarote, die ich beim Aufräumen in Müllers Wohnung gefunden hatte. Die Auswahl für KRIEG OHNE SCHLACHT traf Heiner Müller.« (Renate Ziemer im Gespräch mit LDR)

<sup>339</sup> Ein solcher handschriftlicher Lebenslauf befindet sich als »Dokument 2« (KOS 375) im Dokumentenanhang der Buchausgabe von KRIEG OHNE SCHLACHT.

<sup>340</sup> Unter der Signatur HMA 4475 findet sich ein maschinenschriftlicher Entwurf mit handschriftlichen Korrekturen aus den fünfziger Jahren, der im Prosaband der Werkausgabe unter dem Titel [Ich hatte gerade Dostojewskis ...] abgedruckt ist (W 2 161f.). Im gleichen Band sind die Texte [Im Herbst 197.. starb ...] (W 2 177-188 / HMA 4477, s. a. HMA 4476 u. 4478) und INTERMEZZO (W 2 190 / HMA 4478) abgedruckt.

<sup>341</sup> Renate Ziemer spricht von einem ursprünglich geplanten Bildteil, den Müller kurz vor Veröffentlichung zurückzog. Möglicherweise eine Reminiszenz an das Bilderverbot, das Müllers Poetologie der Mimesisverweigerung zugrunde liegt.



Wahrnehmungen sind genauso wenig Abbilder einer an sich seienden Welt, wie es unsere Begriffe sind.«<sup>342</sup> Zu dieser von Müller bereits im Interview bewusst aufgegriffenen Problematik kommt eine während der Arbeit am sukzessive entstehenden Drucktext explizit formulierte Distanz zum »Resultat« des autobiografischen Interviews hinzu. Diese Distanz offenbart die Fremdheit gegenüber der eigenen Lebensgeschichte, die nur literarisch fassbar war und dem subjektiven Zugriff durch diese Transformation nicht mehr zur Verfügung steht. Als prägendes Strukturmerkmal durchzieht diese Fremdheit den gesamten Textkorpus. Am deutlichsten jedoch schlägt sie sich nieder in einzelnen Nachlassnotizen<sup>343</sup>, im Motto des Buches (»Soll ich von mir reden Ich wer ...«) und dem »Nachwort«<sup>344</sup> ERINNERUNG AN EINEN STAAT, in dem das Verhältnis des Dichters zu seiner eigenen Wirklichkeit auf hohem poetischen Reflexionsniveau noch einmal ausagiert wird, ohne diesen Widerspruch auflösen zu können. Somit bleibt die Fremdheit das Eingeständnis eines Scheiterns. Die Beschreibung dieses Scheiterns mit und an der eigenen Lebensgeschichte – die poetische Dynamisierung individuellen Versagens – macht die eigentliche Qualität Müllers später Texte, so auch des Textes seiner Autobiografie, aus.

Den quantitativ bedeutendsten Teil zum Komplex der Autobiografie im Nachlass Heiner Müllers nimmt die – oben bereits mehrfach zitierte – im Nachlass als »Rohfassung« ausgewiesene Textstufe von KRIEG OHNE SCHLACHT ein (HMA 4487). Ein Titel scheint zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Fassung nicht zu existieren. Der ersten Kapitelüberschrift ist lediglich ein nüchternes, auf den Arbeitszusammenhang verweisendes »Autobiografie Heiner Müller« (HMA 4487, 1) vorangestellt. Das fragmentarische Manuskript umfasst vierhundertzwanzig Druckseiten mit vereinzelt handschriftlichen Korrekturen und ist bereits in nummerierte Kapitel gegliedert. Auf den Seiten 570 und 571 am Ende des Manuskripts findet sich ein detailliertes Inhaltsverzeichnis, was dafür spricht, dass die Makrodramaturgie des Textes zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Fassung weitestgehend feststand. Die Abweichungen in der Kapiteelfolge (insgesamt fünfunddreißig, in der Druckfassung sind es dreißig) zur Druckfassung sind minimal. Auf das Kapitel »Sowjetunion, Ostblock« folgen die später in andere Kapitel integrierten »Quartett« und »Bildbeschreibung«. Erst auf das »Futzer«-Kapitel folgt die Überschrift »Frankreich, Italien, Puerto Rico« (im Drucktext steht »Frankreich usw.« vor »Futzer-Material«, 1978, und »Quartett«, 1981«). Auch die geplanten Kapitel »Die eigenen Inszenierungen«, »Literarische Preise« und das handschriftlich hinzugefügte »Freunde« gehen im Drucktext in anderen Kapiteln auf. »Die Zeit danach« mit dem Untertitel »Akademie-Präsident / Berliner Ensemble / Die Stasidebatten« wird in der Endfassung durch den Text ERINNERUNG AN EINEN STAAT ersetzt. Die Seiten dieses Kapitels sind im Manuskript nicht enthalten und wurden demnach von Müller entweder gestrichen oder gar nicht erst ausgeführt (s. a. HMA 59). Da der Text in Kapitel »21. Der Auftrag« auf Seite 416 abbricht, lässt sich über den Stand der Bearbeitung der letzten Kapitel nichts sagen. Im Verhältnis zur Endfassung fehlt demzufolge in dieser Fassung das letzte Fünftel des Textes. Die im Manuskript verwendeten

---

<sup>342</sup> Scheer 1997, 3

<sup>343</sup> Einige dieser Entwürfe gehen später in modifizierter Form in den Text ERINNERUNG AN EINEN STAAT ein. Eine differenzierte Analyse einiger dieser Entwürfe nimmt David Beikirch in seiner Magisterarbeit von 2004 vor.

<sup>344</sup> Nur im Inhaltsverzeichnis der Buchausgabe von KRIEG OHNE SCHLACHT ist dieser Text explizit als »Nachwort« ausgewiesen.

Kapitelüberschriften stimmen mit denen im offenbar zu einem späteren Zeitpunkt verfassten Inhaltsverzeichnis nicht immer überein. So beginnt die numerische Zählung nach römischem System, ab dem Kapitel »9. Die »Umsiedlerin«-Affäre« setzt sie – das »Lohndrucker«-Kapitel fehlt – mit arabischen Ziffern wieder ein. Das spätere Kapitel »Theaterarbeit in Ostberlin« trägt die Überschrift »16. Vom Berliner Ensemble zur Volksbühne«. Die Begegnung mit Ernst Jünger ist noch Bestandteil dieses Kapitels, offenbar aber schon als eigenständiges Kapitel geplant, denn das folgende Kapitel, »18. USA« verweist in der Zählung auf das fehlende siebzehnte. »19. Nachwuchsschriftsteller in der DDR« weicht später der grundsätzlich anders konnotierten und dem Inhalt des Kapitels näher kommenden Überschrift »Schreiben und Moral«. Wie die Unterschiede in Kapitelzählung und -überschriften lassen Lücken beziehungsweise Überlappungen in der Seitenzählung darauf schließen, dass es sich bei dem Manuskript nicht um eine kohärente Fassung handelt. Demnach sind in dieser »Rohfassung« nicht erst durch die handschriftlichen Korrekturen unterschiedliche Arbeitsgänge präsent. Über den Verbleib fehlender Seiten existieren keine Informationen.

Wie am Inhaltsverzeichnis abzulesen, entspricht die Grobstruktur im Wesentlichen bereits dem Drucktext. Auch die Dramaturgie innerhalb der einzelnen Kapitel stimmt weitestgehend bereits mit derjenigen der Endfassung überein. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass große Teile dieser Fassung nicht auf Heiner Müllers Bearbeitung zurückgehen, sondern eine Textstufe präsentieren, die ihm als Grundlage weiterer Überarbeitung diene. Wie im Einzelnen noch zu zeigen sein wird, besteht der markanteste Unterschied der Endfassung gegenüber diesem Arbeitsdokument in der Straffung/Verdichtung des Textes und der Verallgemeinerung persönlicher Aussagen. Ein markantes Beispiel liefert die Eingangspassage aus dem ersten Kapitel, »Kindheit in Eppendorf und Bräunsdorf, 1929–39«<sup>345</sup>.

Es war eine schwere Geburt. Sie hat ungeheuer lange gedauert, bis neun Uhr abends. Das war mein erster Krieg. Ich wollte offenbar nicht raus, ziemlich schwer war ich auch. Ich wog neun Pfund, kann das stimmen? Oder neuneinhalb sogar. Meine Mutter ist sehr klein. Das muss schwere Arbeit gewesen sein. Meine Mutter erzählt immer, dass sie zwischendurch lieber sterben wollte als die Geburt weiter durchhalten. Das ist ihr aber nicht gelungen, mir auch nicht. Es musste wohl sein. 9. Januar 1929. (HMA 4487, 1)

Ich war eine schwere Geburt. Sie hat lange gedauert, von früh bis neun Uhr abends. 9. Januar 1929. (KOS 13)

Der Strich ist radikal. Von zwölf Sätzen bleiben drei übrig. Nur der Rahmen der ursprünglichen Geburtsszene bleibt erhalten und wird chronologisch konkretisiert (»von früh bis neun Uhr abends«). Die »Mutter« fällt diesem Strich ebenso zum Opfer wie die anatomischen Besonderheiten der Geburt. Das Ringen von Tod und Leben sowohl des »Ich« als auch seines gedachten Ursprungs, der in der früheren Fassung noch mit der Mutter identifiziert wird, bleibt im Text erhalten durch die Feststellung, dass es sich um eine »schwere Geburt« gehandelt hätte. Der objektive Gehalt einer mit Komplikationen verbundenen Geburt weicht in der Druckfassung der Thematisierung einer dem gesamten Text zugrunde liegenden Problematisierung der Sprecherinstanz. »[Das] Ich war eine schwere

---

<sup>345</sup> In der Druckfassung heißt das erste Kapitel »Kindheit in Eppendorf, 1929–39«.

Geburt.« Die Ersetzung des Personalpronomens am Kapitelbeginn ist die auffälligste und folgenreichste Änderung in der Eingangspassage. Sie eliminiert nicht nur die Mutter als wenigstens gedachtes Subjekt des Geburtsvorgangs aus der Erzählung. Mit ihr tritt der Erzähler in die Struktur der Erzählung ein: Im Akt Müllers Textarbeit – der Ausstreichung des »Es« und Setzung des »Ich« – vollzieht sich das In-die-Welt-Treten des Autors, wiederholt sich die »schwere Geburt« im Medium der Schrift. Die Nabelschnur ist durchtrennt. Das »Ich« ist im Raum der Schrift fortan bezugslos unterwegs. Ein dem »Ich« vorgängiges »Es« wird ausgestrichen und existiert nur noch in der Geste des Ausstreichen, die den »erste[n] Krieg« markiert. Dieser Krieg, der das In-die-Welt-Treten anzeigt, ist permanent. Er wiederholt sich mit jedem »Ich«-Sagen und ist die Bedingung einer Existenz im Schreiben<sup>346</sup>, die sich mit allen Rollen identifiziert. Das »Ich« bedeutet insofern keine Subjekt-Identifikation des Autors mit dem (fiktiven) Erzähler der Lebensgeschichte, sondern zeigt einen Prozess an: Das Ich-Werden des Erzählers oder – wie es Deleuze/Guattari beschreiben würden – das Müller-Werden als Fremd-Werden<sup>347</sup>. Der Autor wird Ich und hört nicht auf, Ich zu werden, damit das, was sich für das Subjekt hält, »selbst etwas anderes wird und sich aus seiner Agonie herausreißt«<sup>348</sup>. Die Kunst ist wie die Philosophie ein Experiment. »Ich ist ein anderer.« (KOS 218) Das bedeutet vor allen Dingen, »Ich« muss ein anderer werden, fremd sich selbst, seiner Geschichte, seiner Sprache.

Eine strukturelle Entsprechung hat die Geburtsszene im Kapitel »Ödipus Tyrann«, in der sich Heiner Müller im Zusammenhang mit dem Suizid seiner zweiten Frau Inge und dem Text TODESANZEIGE explizit zum Gestus der Ich-Werdung in der Prosa äußert, eine Erfahrung, die er als schockhaft beschreibt (s. a. KOS 211). An jenem Text, der unter anderem den Tod seiner Frau verarbeitet, hatte Müller den Vorgang der Ich-Setzung, den er in KRIEG OHNE SCHLACHT wieder aufgreift, bereits vollzogen. Hieß es in einem alternativen Textentwurf »Sie war Tod als er nach Hause kam.« (W 2 164), beginnt der Text der veröffentlichten Fassung zwar mit dem Tod der Frau, die hier allerdings von einem »Ich« gefunden wird: »Sie war tot, als ich nach Hause kam.« (W 2 99). In der Terminologie Freuds bedeutet die Inthronisierung des »Ich« die Ersetzung des Lustprinzips durch das Realitätsprinzip.<sup>349</sup> Dabei bleibt das Realitätsprinzip funktionell an das Lustprinzip – die Struktur des »Es« – gebunden, ähnlich der Funktion des Apollinischen bei Nietzsche, das den dionysischen Rausch kultiviert. In dem performativen Modell, das Freud durch die »Zerlegung der psychischen Persönlichkeit«<sup>350</sup> gewinnt, tritt das »Ich« als Vermittlungsinstanz zwischen den widersprüchlichen und selbstzerstörerischen Kräften des »Es« und der Außenwelt auf. Mit Hilfe des »Ich« verschafft sich das bedeutungslose Dasein des »Es« Zugang zum Feld kultureller Kommunikation. Dadurch verleibt es seine eigenen Wünsche und Begierden einem

<sup>346</sup> »Meine eigentliche Existenz war die als Autor, und zwar als Autor von Theaterstücken, und die Realität eines Theaterstücks ist seine Aufführung.« (KOS 181)

<sup>347</sup> Die literarische »Figur« des Erzählers entsteht Deleuze/Guattari zufolge nicht aus der Nachahmung oder imaginären Identifikation der Person des Autors mit dem fiktiven Erzähler, sondern als Folge einer »extreme[n] Kontiguität innerhalb einer Verklammerung zweier Empfindungen ohne Ähnlichkeit« (Deleuze/Guattari 2000, 204). »Die schöpferische Fabulation oder Fiktion hat weder mit einer Erinnerung – und sei sie auch erweitert – zu tun noch mit einem Phantasma. Tatsächlich geht der Künstler [...] über die perzeptiven Zustände und affektiven Übergänge des Erlebten hinaus. Er ist ein Seher, ein Werdender.« (Deleuze/Guattari 2000, 201)

<sup>348</sup> Deleuze/Guattari 2000, 127

<sup>349</sup> s. a. Freud-SA 1, 513

<sup>350</sup> Freud-SA 1, 496

universalen Diskurs ein. Als Agent der Vermittlung, die das auf Triebabfuhr beschränkte »Es« nicht leisten kann, bleibt das »Ich« an die Sprache gebunden. Die Abgrenzung vom Bereich allgemeinen Daseins wird daher nicht nur zum vorrangigen Ziel für jedes »Ich«, sondern zur existenziellen Bedingung des Daseins selbst: »Wo Es ist, soll Ich werden.«<sup>351</sup> Der Vorgang ist für Müllers Schreiben evident. Wie bei Freuds Ansatz schließt die Funktion »Ich« bei Müller ein subjektzentriertes Persönlichkeitsmodell aus. Das Ich ist in seinen Texten immer das Signum der A-Identität, die eine Streuung des Ich zur Folge hat. »Soll ich von mir reden Ich wer / Von wem ist die Rede wenn / Von mir die Rede geht Ich wer ist das« (KOS 9). Diese Verse, die Müller seiner Autobiografie als Motto voranstellt, zitieren den Text LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN, einen Text, der ähnlich wie BILDBESCHREIBUNG gezielt die Auflösung der Autor-Identität betreibt. Die Frage nach dem Ich ist in diesen Texten nicht rhetorisch und harrt dementsprechend keiner Antwort. Sie ist das Programm eines literarischen Selbstverständnisses, das nicht auf der Suche nach Antworten ist, sondern auf der Sichtbarmachung des Verdrängten insistiert, mit dem sich das Ich vom Es abtrennen will. Müllers Eingriff in den Anfangssatz der Autobiografie ist eine Kriegserklärung an die eine Identität als Autor. Sie kennzeichnet die Stelle des Einverständnisses mit der permanenten Verwandlung im Medium der Schrift und widersetzt sich damit der bevorzugten Praxis abendländischen Denkens, aus Bruchstücken ein Ganzes zu fügen. Die Datierung »9. Januar 1929« dient in diesem Zusammenhang nicht der historischen Legitimation eines Vorgangs der ohnehin erst im Akt literarischen Sprechens begründet liegt. Sie markiert vielmehr das In-die-Welt-Treten des Autors im Sinne Deleuze/Guattaris als Monument: »Der Akt des Monuments ist nicht das Gedächtnis, vielmehr die Fabulation. Man schreibt nicht mit Kindheitserinnerungen, sondern durch Kindheitsblöcke, die ein Kind-Werden des Gegenwärtigen sind. [...] Nicht Gedächtnis braucht es, sondern ein komplexes Material, das man nicht im Gedächtnis findet, sondern in den Wörtern ...«<sup>352</sup> Mit dem »Ich« des Textes eröffnet der Autor eine Perspektive, die im Ich-Werden das Fremd-Werden einschließt. Denn das »Ich« ist ein anderer als Heiner Müller, eine Figuration in einem – wie stets – autobiografischen Text.

Auf etwa einhundert Seiten der im Archiv als »Rohfassung« ausgewiesenen Textstufe wurden von Müller – zum Teil sehr geringfügige – Korrekturen vorgenommen. Diese nachvollziehbaren handschriftlichen Änderungen bestehen in orthografischen, inhaltlichen und sprachlich-stilistischen Korrekturen und dienen der grundlegenden Straffung des Textes. Zur Veranschaulichung dieser Textarbeit soll hier ein handschriftlich redigierter Auszug aus dem Kapitel »9. Die Umsiedlerin-Affäre, 1961« angeführt werden. Vor der Aufführung wurden die Genossen – das Publikum bestand nahezu ausschließlich aus geladenen Gästen – instruiert, lautstark zu protestieren. Das klappte unter anderem deshalb nicht, weil Manfred Krug »gröhlend über jeden Witz« (KOS 168) lachte und mit seinem Lachen die anderen Genossen ansteckte, die lachend zu protestieren vergaßen. Das Beispiel wurde ausgewählt, weil es die größte Dichte handschriftlicher Korrekturen in dem vorliegenden Dokument aufweist und exemplarisch Strategien der Textarbeit Heiner Müllers veranschaulicht.

---

<sup>351</sup> Freud-SA 1, 516. In JENSEITS DES LUSTPRINZIPS beschreibt Freud das Realitätsprinzip als Funktion des Todestrieb, dem eine Tendenz zur Rückkehr in den Zustand unbelebter Materie innewohnt. Dabei ist zu unterscheiden zwischen dem Tod als empirischem Ereignis und dem Tod als Trieb, als transzendente Instanz.

<sup>352</sup> Deleuze/Guattari 2000, 197

Vor Bertha Waterstraat, einer alten Schriftstellerin aus dem Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller, mussten sich dann alle Genossen verantworten, weil sie nicht protestiert, sondern sogar gelacht hatten. Sie hätten ja immer wollen, sagte sie, aber sie hätten lachen müssen, und dass könne man nicht gleichzeitig. Sie hat sich dann ein paar Jahre später bei Krugs eigener Premiere (*wann? wo? was?*) bitter gerächt. Da hat es dann geklappt.

Danach gab es die rituelle Premierenfeier, und Hacks kam zu mir und sagte: »Dramaturgisch müssen wir harte Worte reden. Großartiges Stück, eine großartige Komödie, aber dramaturgisch müssen wir harte Worte reden. Politisch werden sie dich totschiagen.« Er hatte damit recht, und er hatte eine gute Begründung: Sie werden dich politisch totschiagen, weil du sie entschuldigst. (HMA 4487, 199f., gedruckter Text)

Bertha Waterstraat, eine alte Schriftstellerin aus dem Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller, als sie streng gefragt wurde, warum sie nicht protestiert hatte, soll gesagt haben, sie hätte immer protestieren wollen aber sie hätte immer lachen müssen, und das könne man nicht gleichzeitig.

Danach gab es die rituelle Premierenfeier, und Hacks kam zu mir und sagte: »Große Komödie, aber dramaturgisch müssen wir harte Worte reden. Politisch werden sie dich totschiagen.« Er hatte recht, und er hatte eine gute Begründung: Weil du sie entschuldigst. (ebd., nach hs. Korrektur)

Berta Waterstradt, eine alte Schriftstellerin aus dem Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller, musste sich später vor ihrer Parteiorganisation im Schriftstellerverband verantworten, weil sie nicht protestiert, sondern sogar gelacht hatte. Sie hätte ja Buh rufen wollen, sagte sie, aber sie hätte immer lachen müssen, und das könne man nicht gleichzeitig.

Danach gab es die rituelle Premierenfeier, und Hacks kam zu mir und sagte »Eine große Komödie, aber dramaturgisch müssen wir harte Worte reden. Politisch werden sie dich totschiagen.« Er hatte damit recht, und er hatte auch eine gute Begründung: »Sie werden dich politisch totschiagen, weil du sie entschuldigst.« (KOS 168)

Die bedeutsamste Änderung betrifft den Sinn des Textes und erfolgt bereits in der handschriftlichen Korrektur/Überarbeitung (Beispiel 2). Möglicherweise liegen der offensichtlichen inhaltlichen Fehldarstellung in dieser Fassung – es liegt auf der Hand, dass nicht die Schriftstellerin Berta Waterstraat die politische Abstrafung gegen die Beteiligten an der Uraufführung des Stückes DIE UMSIEDLERIN vornahm – Schwierigkeiten beim Abhören und Übertragen der Tonbänder des Interviewtextes zugrunde. Eine zusätzliche Konkretisierung erfährt die Episode um Berta Waterstraat in der Druckfassung, indem die Instanz, vor der sie sich verantworten musste, nun auch benannt wird: Es handelt sich um die Kaderleitung des Schriftstellerverbandes. Inhaltlich fügt sich der Text nach der Überarbeitung besser in das auch dramaturgisch als ›Prozess‹ angelegte Kapitel ein. Das Subjekt der ersten zitierten Fassung (die Schriftstellerin Berta Waterstraat) wird zum Objekt eines im Schriftstellerverband geführten Parteiprozesses, während Manfred Krug – ihr Widerpart in der ersten Fassung – nur noch in ihrer Verteidigungsrede einen Platz findet. Die Erwähnung Waterstraats erfolgreicher Rache an dem Schauspieler Manfred Krug streicht Müller. Dadurch wird der Schauplatz einer Nebenhandlung einer stärkeren Fokussierung auf den Autor unterzogen. In der sich anschließenden Hacks-Episode weist wiederum die zweite der oben

zitierten Fassung die geringste Textmenge auf, da die inhaltlichen Dopplungen in der Transkription der mündlichen Erzählung gestrichen werden. Offenbar scheint Müller diese Fassung bei einer weiteren Überarbeitung zu trocken und so greift er auf die letzte wörtliche Rede in der transkribierten ›Erstfassung‹ zurück (ergänzt um die korrekte Darstellung der wörtlichen Rede durch Anführungszeichen). Durch die Wiederholung von Hacks' Warnung vor dem vermeintlichen ›politischen Totschlag‹ wird zudem die Erwartungshaltung gegenüber den dramatischen Folgen der Aufführung Müllers UMSIEDLERIN gesteigert. Insgesamt erreicht Müller mit den sukzessive vorgenommenen Änderungen eine größere Plastizität und verstärkt – unter Beibehaltung der Elemente mündlicher Rede – die szenische Qualität seiner Darstellung der Ereignisse.

### 3.4. Privatbesitz

Da die handschriftlichen Änderungen in der »Rohfassung« mit dem Drucktext nicht übereinstimmen, muss von mindestens einer weiteren Zwischenstufe zur Herstellung der Endfassung ausgegangen werden, die für den Textteil, den das Manuskript umfasst, nicht erhalten ist. Dies hingegen ist der Fall bei einem Manuskript, das aus dem Privatbesitz des an der Überarbeitung der letzten Fassung beteiligten langjährigen Mitarbeiters Heiner Müllers, des Autors und Regisseurs Stephan Suschke stammt. Das knapp einhundertzehn Blatt umfassende Dokument belegt eindrücklich, wie wichtig Müller die »Autobiografie« trotz aller Zweifel vor und während der Arbeit am Text gewesen sein muss. Dem offenbar als Fax an den Verlagslektor von Kiepenheuer & Witsch, Helge Malchow, überstellten Textkonvolut liegt ein handschriftliches Anschreiben Stephan Suschkes mit Datum vom 9. April 1992 bei, das mit Blick auf das vorliegende Material von einem »Zwischenergebnis« spricht und die abschließenden Überarbeitungen für den selben Abend in Aussicht stellt. Die darunter notierte Gliederung entspricht ebenfalls der Kapitelfolge von KRIEG OHNE SCHLACHT. Der letzte Gliederungspunkt innerhalb des Kapitels »WOLOKOLAMSKER [CHAUSSEE]« (»Nachruf«) wird im Nachhinein ausgegliedert und in einem eigenen Kapitel/Nachwort mit der Überschrift ERINNERUNG AN EINEN STAAT behandelt. Anhand der akribischen Überarbeitung der Kapitel »23. Freunde«, »29. Robert Wilson«<sup>353</sup>, »26. Frankreich, Italien, Puerto Rico«, »27. Verkommenes Ufer«, »28. Anatomie Titus Fall of Rome«, »31. Die eigenen Inszenierungen«<sup>354</sup>, »32. Kino, bildende Kunst, Musik« sowie »Wolokolamsker Chaussee« lassen sich die letzten handschriftlichen Änderungen vor Drucklegung des Textes unmittelbar nachvollziehen. Die Veränderung der Chronologie, ablesbar an der ursprünglichen Kapitelnummerierung, verweist auf einen schwerwiegenden Eingriff in die Makrodramaturgie des Textes, der in allen früheren oben beschriebenen Fassungen keine Entsprechung hat. Dass Müller während der Überarbeitung nicht nur mittels grober Striche und handschriftlicher Neuformulierungen das aus den Interviews generierte Material übermalt (auch das ist der Fall), sondern zuweilen nach präzisen sprachlich-stilistischen Parametern

---

<sup>353</sup> Später werden diese Kapitel stark gekürzt unter der Überschrift »Robert Wilson/Freunde« zusammengefasst.

<sup>354</sup> In der Druckfassung fehlt dieses Kapitel. Dessen Inhalt findet sich unter der Überschrift »Der Auftrag« unmittelbar vor dem Kapitel »Sowjetunion, Ostblock« wieder.

modifiziert, verdeutlicht eine Passage aus dem späteren Kapitel »Robert Wilson/Freunde«:

Wilson traf ich zuerst Anfang der 80er Jahre. Er hatte an der Schaubühne »Death, Destruction and Detroit« inszeniert. Ich hatte gehört, dass er in der Schaubühne inszeniert und ich bin auf Proben gegangen. Er war während des Durchlaufs völlig bekifft. Er saß da an seinem Mischpult und spielte damit wie ein Kind. Das war ganz faszinierend. Dann gab es eine Probe mit zwei alten Kleindarstellern. Plötzlich fiel ihm ein, dass die eigentlich zu einer ganz bestimmten Musik tanzen müssten. Die machten das dann auch. Und alle anderen mussten mittanzen, also zwanzig Leute. Aber die beiden alten Kleindarsteller waren das Zentrum. Das war enorm, dieser Moment, wo sie aufblühten. Zum ersten Mal in ihrem Kleindarstellerdasein gehörte ihnen die Bühne. Ein ganz alter vertrockneter Mann und eine mindestens genauso vertrocknete Frau, wie die bei dem Tanz aufblühten. Das war eine ungeheuer schöne Szene. Wilson ließ sie zwanzig Minuten tanzen, auch noch in der Aufführung. (SUSCHKE 485)

Wilson traf ich zuerst Anfang der 80er Jahre. Ich hatte gehört, dass er an der Schaubühne inszeniert, »Death, Destruction and Detroit«, und ging auf eine Probe. Er saß am Mischpult und spielte wie ein Kind mit Licht und Ton. Das war faszinierend. Dann gab es eine Probe mit Kleindarstellern, etwa zwanzig Leuten. Sie tanzten zu einer langsamen Musik, die zwei ältesten im Zentrum. Dann ließ er die andern abgehen und die zwei Alten, eine Frau und einen Mann, weitertanzen, fünf Minuten, zehn Minuten, zwanzig Minuten lang. Zum ersten Mal in ihrem Kleindarstellerdasein gehörte ihnen die Bühne. Es war enorm, wie sie bei dem Tanz aufblühten, ein dürrer alter Mann und eine dürre alte Frau. Das war eine ungeheuer schöne Szene. Wilson ließ sie zwanzig Minuten tanzen, auch noch in der Aufführung. (KOS 327)

Weichen Textstruktur und Aussage in den beiden Fassungen nicht grundsätzlich voneinander ab, verdeutlicht der Beginn des Wilson-Kapitels dennoch eindrücklich Müllers präzise Textarbeit und sein Bestreben, ihm eine eigenständige Gestalt zu verleihen. Der Eifer, mit dem Müller den Text redigierte entspricht durchaus seiner Sorgfalt bei der Überarbeitung anderer poetischer Texte. Die akribische Überarbeitung widerspricht der Meinung vieler Interpreten und Rezensenten, Müller hätte diesen Text etwas stiefmütterlich einem zudem oberflächlichen Lektorat überlassen. Das Feilen an Dramaturgie und Formulierungen beweist im Gegenteil Müllers immenses Interesse an einem Text, der ihn vermutlich mehr berührte, als er selbst sich eingestand und eingestehen konnte. Keine Zweifel bleiben angesichts dieser Seiten, dass es sich bei KRIEG OHNE SCHLACHT um einen ästhetisch hochgradig verdichteten Text handelt, einen Text, den Müller zumindest ebenso ernst nahm, wie die Arbeit an seinen Stücken. Sein Ehrgeiz gut zu formulieren, der ihm bei der Selbstkritik im Zusammenhang mit der UMSIEDLERIN-Premiere politisch ein Bein stellte, ließ Müller diesen Text nicht einfach »passieren«, sondern weist ihn als Produkt intensiver ästhetischer Auseinandersetzung aus.

Das »Wilson«-Kapitel enthält zudem eine Vielzahl von Streichungen, die anzeigen, dass Müller den Fokus von Robert Wilson auf sein eigenes Verhältnis zu dem texanischen Regisseur verlagerte. Die ursprünglich in der Fassung enthaltenen Anekdoten aus der Kindheit Wilsons oder die ausführliche Beschreibung seiner Arbeitsweise tauchen in der Druckfassung nicht mehr auf. Das Resultat der Streichung persönlicher/privater Details über Robert Wilson – oder auch im Kapitel »Freunde« – zielt offenbar auf die Etablierung klarer

ästhetischer Strukturen. Umfangreiche handschriftliche Ergänzungen im Kapitel »Wolokolamsker Chaussee«, die vornehmlich in der poetisch verdichteten Reflexionen über die politische Entwicklung Ende der achtziger Jahre bestehen, bestätigen dies.

Eine weitere, vom Initiator des Buches, dem (damaligen) Cheflektor des Verlages Kiepenheuer & Witsch, Helge Malchow, hergestellte und von ihm auch bestätigte eigenständige Prosafassung auf der Basis des im Gespräch generierten Materials, ist – wie die Tonbandmitschnitte dieser Gespräche – verschollen und bleibt somit der Spekulation überlassen.

Die hier vorgestellten Materialien aus dem Entstehungszusammenhang von KRIEG OHNE SCHLACHT dokumentieren fragmentarisch bestimmte Bearbeitungsstufen des Textes. Sie stellen keine selbständigen Fassungen und somit keine Alternativen zum Drucktext dar. Dennoch sind sie, wo Überschneidungen auftreten, punktuell aufschlussreich hinsichtlich der Textgenese, respektive der Entstehung und Transformation inhaltlicher wie poetischer Sinnproduktion. Die Bearbeitungsstufen in offenbar zusammenhängend überlieferten Dokumenten verweisen zum einen – wo dies anhand handschriftlicher Korrekturen oder im Vergleich mit anderen Bearbeitungsstufen in anderen Überlieferungszusammenhängen nachvollziehbar ist – von der Qualität der Redaktionsarbeit Müllers. Auch lassen sie Rückschlüsse darauf oder zumindest Vermutungen darüber zu, welche Textstellen für Müller besonders wichtig waren, beziehungsweise einen bevorzugten Stellenwert in der Überarbeitungsphase einnahmen: indem er sie nämlich einer starken Transformation unterwarf, wie es exemplarisch anhand der Geburtsszene gezeigt werden konnte.

Da sich die Änderungen von Fassung zu Fassung nicht im Einzelnen nachvollziehen lassen, muss von der Existenz weiterer, mehr oder weniger eigenständiger Textfassungen innerhalb des Entstehungsprozesses von KRIEG OHNE SCHLACHT ausgegangen werden, die – wie die oben beschriebenen Fassungen zeigen – nicht notwendig vollständig gewesen sein müssen. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass aufgrund der für Heiner Müller ungewöhnlich großen Textmenge niemals eine im Verhältnis zum Drucktext »komplette« Fassung existierte. Möglicherweise wurden einzelne Passagen und Kapitel später ausgeführt und damit weniger Bearbeitungsschritten unterworfen als andere. Qualitative Aussagen können letztlich nur durch präzise Vergleiche derjenigen Textstellen gemacht werden, die in nachweisbar mehreren Fassungen existieren. Für den gesamten Textkorpus ist das nicht möglich und wäre auch nicht in jedem Falle aufschlussreich.

Die Rekonstruktion einer Fassung »erster Hand« ist aufgrund des lückenhaften Materialbestandes demzufolge nicht mehr möglich.<sup>355</sup> Die Arbeit – vom unrevidierten Gesprächs-Typoskript über die von Müllers Lektoren und schließlich von ihm selbst überarbeiteten Manuskripte – ist, wie eingangs bereits skizziert aus Gesprächen mit den Mitarbeitern an KRIEG OHNE SCHLACHT nachvollziehbar. Sie lässt sich jedoch nur in sehr begrenztem Ausmaß dokumentieren. Die vorliegende Arbeit bezieht das bisher von der Literaturwissenschaft nicht aufgearbeitete Nachlassmaterial aus der Stiftung Archiv der

---

<sup>355</sup> Dieses Problem stellt sich generell und für eine Vielzahl von Müllers Texte: »Der Nachlass ist zu großen Teilen atomisiert, die ursprünglichen Entstehungszusammenhänge sind zerschnitten, die Genese der Texte ist nicht mehr erkennbar.« (Volker Kahl: Vor dem Wegwerfen habe ich Angst. Zum Nachlass Heiner Müllers. In: Stiftung Archiv der Akademie der Künste. Heiner-Müller-Archiv. Berlin 1998, 9–14, hier 10)



Akademie der Künste Berlin, im Verlag Kiepenheuer & Witsch Köln sowie aus dem Privatbesitz enger Mitarbeiter Heiner Müllers in die Untersuchung mit ein. Im Rahmen der strukturellen Analyse der von Müller autorisierten Textfassung im dritten Teil der vorliegenden Arbeit wird auf das Material aus dem Entstehungszusammenhang in angemessenem Rahmen zurückzugreifen sein.

## 4. Formale Besonderheiten

*Fliehe, mein Freund, in deine Einsamkeit! Ich sehe dich betäubt vom Lärme  
der großen Männer und zerstoßen von den Stacheln der kleinen. / Würdig  
wissen Wald und Fels mit dir zu schweigen. Gleiche wieder dem Baume, den  
du liebst, dem breitästigen: still und aufhorchend hängt er über dem Meere.  
(Friedrich Nietzsche)*

### 4.1. Oralität / Interview

Wie viele Arbeiten Heiner Müllers zeichnet sich KRIEG OHNE SCHLACHT durch die formale Heterogenität aus. Der Text vermischt dramatische, lyrische, erzählende, essayistische, poetologische und dokumentarische Elemente. Als dominantes Strukturmerkmal erscheint indes das Interview. Im Gespräch mit Horst Laube formulierte Müller hinsichtlich der poetischen Qualität der mündlichen Form: »Wenn ich einen Interviewtext autorisieren soll, habe ich überhaupt kein Bedürfnis, den Text zu literarisieren. Ich lasse alles stehen, was das Sprechen darin ausmacht. Die Füllsel, Najas, die unfertigen Sätze.« (ROTWELSCH 170) Der authentische Ausdruck situationsgebundenen Sprechens soll, so weit das die Übertragung des mündlichen Kommunikationsvorgangs in Schrift erlaubt, weitgehend erhalten bleiben. Auch in KRIEG OHNE SCHLACHT fehlt es nicht an umgangssprachlichen Wendungen, überflüssigen Füllwörtern (insbesondere die Konjunktion »dann«) oder dem für erzählende Prosa eher ungewöhnlichen Perfekt. Anders als in den unzähligen Gesprächen, in denen er über Kunst, Politik und Geschichte reflektiert, erscheint dieses im Spätwerk Müllers dominante Ausdrucksmittel hier jedoch als Resultat literarischer Überformung. Vergleicht man die Tonbandabschriften mit der Druckfassung der Autobiografie, stellt sich heraus, dass die Mehrzahl der im Text verbliebenen Fragen und Einwürfe des fiktiven Gesprächspartners wesentlich von denen der ursprünglichen Interviewsituation abweichen oder im Zuge der redaktionellen Überarbeitung gänzlich neu formuliert wurden. In diesem Merkmal ist die grundlegende Differenz von KRIEG OHNE SCHLACHT im Verhältnis zu denjenigen Interviews zu sehen, die Müller für andere Printmedien oder das Fernsehen gab. Der Text der Autobiografie ist maßgeblich geprägt vom Versuch der Literarisierung des ihm weitgehend zugrunde gelegten Gesprächstranskripts. Einige Kapitel kommen ohne dieses stilistische Merkmal aus oder verwenden es lediglich marginal.<sup>356</sup>

Dennoch bleibt zu betonen, dass Müller an der Interviewform nicht allein aus Gründen mangelnden zeitlichen Spielraums im Rahmen der Produktion der Autobiografie festgehalten

---

<sup>356</sup> Lediglich acht von neunundzwanzig Kapiteln beginnen mit einer Replik des Interviewpartners. Die folgenden Kapitel kommen gänzlich ohne Repliken des Interviewpartners aus: »Im Krieg, 1944«, »Ernst Jünger«, »USA«, »DIE HAMLETMASCHINE«, »DER AUFTRAG«, »FATZER-MATERIAL, 1978, und QUARTETT, 1981« sowie »ANATOMIE TITUS FALL OF ROME«. Eine untergeordnete Rolle spielt der Interviewpartner in den Kapiteln »Der 17. Juni 1953«, »PHILOKTET«, »Brecht« und »Robert Wilson/Freunde«.

haben dürfte. Sie lässt sich mithin nicht auf die Funktion einer den Text strukturierenden Orientierungshilfe reduzieren. Wie Sascha Löschner in seiner umfangreichen Arbeit über die Gespräche Heiner Müllers<sup>357</sup> zeigen konnte, spiegelt die mündliche Form ein probates Ausdrucksmittel in dessen spätem Schaffen wider, das nicht allein mit der vampirischen Sucht medial ausschachtbarer Zeitzeugen durch die Informationsgesellschaft und einem gewissen Hang Müllers zur medialen Selbstdarstellung begründet werden kann<sup>358</sup>, sondern durchaus programmatischer Natur ist und poetischen wie poetologischen Erwägungen seitens des Autors unterliegt. Im Wirbel des Verschwindens der DDR, die den Schutzraum Müllers Kunstproduktion darstellte, entdeckte der Autor die im Vergleich zum Drama ungleich wendigere poetische »Kampfform«<sup>359</sup> des Gesprächs. Sie diene der Ausformulierung einer (permanenten Modifikationen unterworfenen) philosophisch-ästhetischen Diskursbildung und vor allen Dingen als poetisches Exerzier- und Experimentierfeld. »Die Interviews werden zu Müllers Skizzenblöcken – hier erlaubt er sich leichtfertige Formulierungen, Irrtümer, gezielte Provokationen, hier sammelt er Material.«<sup>360</sup> Besonders eindrücklich erscheinen in diesem Zusammenhang die Gespräche mit Frank M. Raddatz und Alexander Kluge, die an intellektueller Schärfe und Assoziationskraft ihresgleichen suchen. Dass diese Gespräche im Nachtprogramm kommerzieller Sender ausgestrahlt werden und nicht auf den Kulturkanälen der sogenannten öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten gehört durchaus ins Konzept dieser »oral performances«. Die Person tritt dabei hinter die »persona« (lat.: Maske) zurück, die auf die sprachliche Äußerung und ein weitgehend konstantes Arsenal äußerlicher Erkennungsmerkmale – Brille, Bluejeans, schwarzer Blazer (Kostüm) sowie Zigarre und Whisky/Wasser/ Kaffee (Requisiten) beschränkt ist.<sup>361</sup> Entsprechend kann bei der Rezeption der Interviews/Gespräche ebenso vollständig von der »historischen Person« Heiner Müller absehen werden, wie im Falle der explizit literarischen Texte des Autors. Insofern stellt die Interviewform kein Komplement zu Müllers künstlerischem Schaffen dar, vielmehr ist sie als integraler Bestandteil desselben zu betrachten.

Ein spezifisches Charakteristikum der mündlichen Kommunikationsform, auf das Müller 1985 im Gespräch mit Ulrich Dietzel ausdrücklich hinweist, liegt in der Performativität der Gattung begründet. Die Bereitschaft sich befragen zu lassen, bedeutet eine Hinwendung zur Öffentlichkeit, zum Agieren vor Publikum. Durch die Einführung der Figur des

---

<sup>357</sup> Löschner 2002, insb. 67–72

<sup>358</sup> Performativität bezeichnet die Gesamtheit der in einer konkreten sozialen Interaktionssituation eingesetzten Ausdrucksmittel. Die besondere performative Qualität ist deshalb immer an ein »Ereignis des Zeigens« gebunden und für andere nur im »Ereignis der Teilnahme« erfahrbar (s. a. D. Mersch: Körper zeigen. In: Erika Fischer-Lichte u. a. (Hrsg.): Verkörperung. Tübingen/Basel 1999, 75–90). Nach Ansicht des amerikanischen Soziologen Erving Goffman ist soziale Interaktion immer geknüpft an Darstellung. In seinem 1959 erschienenen Buch THE PRESENTATION OF SELF IN EVERYDAY LIFE (»Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag«, München 1996) beschreibt er soziale Verhaltensweisen im Bild der Theateraufführung.

<sup>359</sup> Löschner 2002, 67

<sup>360</sup> Löschner 2002, 87

<sup>361</sup> Müllers Gesprächspartner Alexander Kluge betont die Theatralität der für das Fernsehen produzierten Interviews: »Die Person ist eine Bühne« (Alexander Kluge: Ich liebe das Lakonische. In: Der Spiegel 45/2000, 248). In einigen dieser Gespräche agiert Müller ein großes Fenster im Rücken mit sparsamer Gestik und maskenhafter Mimik vor der Kamera. Löschner beschreibt den Eindruck der Fernseh-Aufzeichnung als Überwältigungseffekt: »Das von hinten hereintretende Licht umgibt Müller wie eine Aureole, erinnert an Heiligenbilder.[...] Müllers Bild wird als Ikone gehandelt – eine extreme Inszenierung.« (Löschner 2002, 115f.)

Gesprächspartners – und sei es ein fiktiver wie in KRIEG OHNE SCHLACHT – wird der Zuschauer/Zuhörer im Text platziert. Es ist ein Identifikationsangebot an den Rezipienten, das dessen Rezeptionsverhalten maßgeblich beeinflusst. Zugleich wird derjenige, der Auskunft erteilt, zum Darsteller. Die Art und Weise der Darstellung ist bereits Ergebnis der kommunikativen Rahmenbedingungen und damit vorderhand Inszenierung.

»Das andre ist, dass man in Gesprächen etwas leichtfertiger formulieren kann, als wenn man schreibt. Man ist ja nicht so sehr in die Pflicht genommen. Man kann am nächsten Tag das Gegenteil sagen. Und natürlich hängt das, was da an Aussagen herauskommt bei Interviews und Gesprächen, auch bei den gedruckten, die ich meistens erst gar nicht zu redigieren versucht habe, weil das sowieso keinen Sinn hat, weil das doch ein anderes Genre ist, sehr von der Situation und vom Gesprächspartner ab, vom Verhältnis zum Gesprächspartner usw. Insofern sind es mehr Performances, es hat vielleicht mehr mit Theater zu tun als mit Literatur. Man produziert sich auch in dem Sinne, wie sich Leute auf der Bühne produzieren.« (GI 1 155) Das Bestehen auf der Möglichkeit bestimmte Sachverhalte leichtfertiger formulieren und widersprüchliche Aussagen unkommentiert stehen lassen zu können, entspricht einem Dialektikverständnis, das eher auf die Behauptung der Differenzen und Konflikte zielt, als auf die versöhnliche Kraft ihrer dialektischen Aufhebung. Müller unterstreicht seine Haltung mit einem Hinweis auf Pascal: »Wenn er auf die Widersprüche seiner Äußerungen angesprochen wurde, sagte er immer: ›Ich hoffe, dass ich alt genug werde, um die Widersprüche irgendwie noch zu einer Einheit zu bringen.‹ Das finde ich eine ganz gute Variante, und deswegen ist es sinnlos, solche Widersprüche auszulassen.« (GI 1 157) Die Auflösung der Antagonismen wird auf den spätest möglichen Zeitpunkt verschoben. Die Perspektive des Todes hebt das Dilemma der Widersprüchlichkeit des Lebens auf und stellt die Differenzen in der finalen Synthese fest. Die verfrühte Aufhebung der Widersprüchlichkeit bedeutet dabei nichts anderes als einen vorzeitigen Tod. Die Aufgabe des Menschen, »oder der Rest wird Statistik sein und eine Sache der Computer«, wie es in Müllers Text SHAKESPEARE EINE DIFFERENZ heißt, ist daher »die Arbeit an der Differenz.« (W 8 337) Die Aufrechterhaltung der Widersprüche ist eine Funktion des Lebendigen.

Das Misstrauen gegenüber der schriftlichen Fixierung und des Paradoxes der Darstellbarkeit des nicht Darstellbaren ist gerade unter Schriftstellern weit verbreitet – man denke etwa an Hofmannsthals CHANDOS-BRIEF. Bereits bei Platon findet sich der explizite Hinweis darauf, dass das gesprochene Wort dem schriftlich fixierten vorzuziehen sei, weil das geschriebene Wort nicht adäquat auf die im Wandel befindliche Wirklichkeit zu reagieren vermöge. Die einmal niedergeschriebene Erkenntnis gebe auf eine Frage immer dieselbe Antwort. Der sprachkritische Ansatz Platons verwirft jedoch nicht voraussetzungslos die Erfindung der Schrift. Sie ist als vorweggenommener Reflex auf die Zersetzungserscheinungen des sophistischen Zeitalters zu sehen. Im PHAIDROS beruft sich Platons Sokrates auf die vom weisen ägyptischen Königs Thamus hervorgebrachten Einwände gegen die Erfindung der Sprache durch den Gott Theut. Thamus' Kritik bezieht sich lediglich auf den Missbrauch der Schrift in der schriftlichen Fixierung von Reden und Gedanken in einem primär philosophischen Kontext. Der Gebrauch der Schrift als solcher wird von Platon indes durchaus nicht verurteilt. »Denn Vergessenheit wird dieses in den Seelen derer, die es kennenlernen, herbeiführen durch Vernachlässigung des Erinnerns, sofern sie nun im Vertrauen auf die Schrift von außen her mittelst fremder Zeichen, nicht von innen

her aus sich selbst, das Erinnern schöpfen. Nicht also für das Erinnern, sondern für das Gedächtnis hast du ein Hilfsmittel erfunden. Von der Weisheit aber bietest du den Schülern nur Schein, nicht Wahrheit dar.«<sup>362</sup> Doch gänzlich ohne Schrift kommen weder Dichter noch Philosophen aus. Müller betont daher, dass die seinen Texten immanente ästhetische Produktion sich durch die mündliche Form nicht etwa dahingehend unterscheidet, dass sie monologisch wäre. »Kunst machen ist nichts anderes, als mit sich selbst zu reden.« (JN 70) Dennoch macht sich der Autor immer wieder an die Verflüssigung des zu Schrift Geronnenen, das er in die unterschiedlichsten medialen Kanäle einspeist. Eine zentrale Rolle spielt hier das Gedächtnis der Texte – eine an Benjamin geschulte intertextuelle Technik, die das Nach-Leben der Texte im Zitat sicherstellt. Die Dezentralisierung des Programms soll sein Überleben sichern. (Die Verfügung einer postumem Werkausgabe unter der Prämisse brutaler Chronologie bedeutet in dieser Hinsicht lediglich eine neue Strategie.) So lässt sich die Flut mündlicher Äußerungen beim späten Müller als erneutes In-Fluss-Bringen des schriftlichen fixierten »Werkes« beschreiben. Was Müller im Verlauf der siebziger Jahre mit der Rotbuch-Ausgabe gelang, versucht er verstärkt ab Mitte der achtziger Jahre im Gespräch zu wiederholen: die Herstellung eines hochkomplexen und multiperspektivischen Rahmens für die Sicht auf die eigenen Texte mit dem Ziel, sie vor ihrer Erledigung durch die Geschichte zu bewahren. Wie Goethe mit Eckermann, macht sich Müller mit Raddatz, Kluge und anderen an die Auflösung seines Werkes, die dessen Erstarren in der Klassik verhindern soll.

Im Gespräch mit Ulrich Dietzel stellt Müller darüber hinaus fest, dass die Möglichkeit mündlicher Mitteilung im Interview und deren technische Reproduktion die Literatur vom Ballast der Journalistik befreie. »Ich halte es für ziemlich sinnlos, das Leben eines Menschen in Literatur zu verwandeln, wenn man mit ihm auch darüber reden kann.« (GI 1 156) Der Satz steht Müllers eigenem Versuch, dem Leben eine adäquate ästhetische Form zu verleihen, diametral entgegen. Vermutlich liegt in dieser Skepsis gegenüber der dokumentarischen Unzulänglichkeit der Literatur Müllers im Nachwort zu KRIEG OHNE SCHLACHT formuliertes Scheitern begründet (s. a. KOS 367). Für die Literatur bedeutet das – wie die Fotografie für die bildende Kunst – die Befreiung von der Mimesis. »Und ich glaube, dass viel literarische Energie verschwendet wird darauf, Dinge zu formulieren, die man viel besser von einem Tonband abnimmt, das man ja zur Verfügung hat.« (GI 1 156) Was aber wäre dann die Aufgabe der Literatur? Konstatiert Müller doch in jenem Nachwort zugleich den Verlust der »Kunst des Erzählens« und das »Verschwinden des Erzählers in den Medien, der Erzählung in der Schrift« (KOS 366). Die Umkehrung dieser Mediatisierung setzte die Rückkehr zu einer Konzeption subjektiver Sprachmächtigkeit voraus, das die Moderne gerade abgeschafft wissen wollte. Dem Autor bleibt demzufolge nichts anderes übrig, als an seinem eigenen Verschwinden zu arbeiten – Schrift zu werden, ohne Stimme abzubilden. Der Autor stürzt in den Abgrund des Schweigens. Doch aus der Tiefe dringt das »endlose Geblöke der Wörter«<sup>363</sup>, das sprecherlose »Gemurmel«<sup>364</sup> einer unbekannten Minderheit.

---

<sup>362</sup> Platon-SW 2, 475

<sup>363</sup> Foucault 1988, 101

<sup>364</sup> Im Gespräch mit Frank M. Raddatz formuliert Müller die politische Dimension dieses poetologischen Tatbestandes: »Es geht nur noch ums Funktionieren. Darüber hinaus wird es immer schwieriger, diejenigen in den Diskurs zu bekommen, auf deren Kosten das Ganze funktioniert. Im reichen Teil der Welt sitzen die Leute bald nur noch vor den Bildschirmen und führen Selbstgespräche. Keiner bewegt sich mehr, denn

## 4.2. Intertextualität

Die Rolle der Intertextualität im müllerschen Œuvre ist in der Sekundärliteratur vielfach reflektiert worden. Müller selbst beschreibt seine Arbeit als Montage des Vorgefundenen. Schreiben habe nichts mit *erfinden* zu tun, um so mehr jedoch mit *finden*. »Man schreibt nicht voraussetzungslos, sondern im Dialog mit Geschriebenem.« (GI 2 67) Müllers produktionsästhetischer Ansatz schlägt in dasselbe theoretische Feld, in dem auch das Denken des Philosophen Walter Benjamin verortet werden muss. Diesem zufolge ist die Technik des Zitierens ein postumes Operieren »vom anderen Ufer«<sup>365</sup> her. Dem zitierend/postum Erinnerten bleibt die Entzogenheit oder Distanz markierend eingeschrieben. Das Zitat ist »Wiederholung«, eine zweite Gegenwart, Nach-Leben dessen, was nie als solches da gewesen ist. »Die *Intertexte* bewahren auf, verbergen, drängen in die Latenz; sie heben die Zeit auf, indem sie die manifeste Zeit des Textes und die Zeiten der Prätexte verschränken, sie suspendieren die »Originalbedeutung«, indem sie neue Prozesse der Sinngebung in Bewegung setzen oder eine Semantik des Verschwindens (von Sinn) entwickeln.«<sup>366</sup> Wenn mit Harold Bloom vermutet werden kann, dass jedes Überlieferte ein Fehl-Gelesenes ist<sup>367</sup>, dann kann vielleicht nur im Zitat erinnert werden, in einer postumen Fehl-Lektüre, die gleichermaßen als Figur der Abwendung und Wiederkehr beschrieben werden kann. Im figuralen Charakter gründet der Vorrang der Mnemotechnik – der *auswendigen* Performanz des Gedächtnisses – vor der Immanenz der Erinnerung.<sup>368</sup>

Die Literaturwissenschaftlerin Renate Lachmann geht davon aus, dass der Raum *zwischen den Texten* den eigentlichen Gedächtnisraum unsrer Kultur darstellt: »Der Raum zwischen den Texten und der Raum in den Texten, der aus der Erfahrung desjenigen zwischen den Texten entsteht, ergibt jene Spannung zwischen extratextuell-intertextuell und intratextuell, die der Leser »auszuhalten« hat. Der Gedächtnisraum ist auf dieselbe Weise in den Text eingeschrieben, wie sich dieser in den Gedächtnisraum einschreibt.« Demzufolge sei »das Gedächtnis des Textes die Intertextualität seiner Bezüge [...], die im Schreiben als einem Abschreiten des Raumes zwischen den Texten entsteht.«<sup>369</sup> In diesem Sinne erscheint die Literatur als mnemonische Kunst *par excellence*, die das Gedächtnis für eine Kultur stiftet, indem sie »sich in einen Gedächtnisraum einschreibt, der aus Texten besteht; einen Gedächtnisraum entwirft, in de[m] die vorgängigen Texte über Stufen der Transformation«<sup>370</sup>

---

alles, was man braucht, bekommt man über Programme. Darunter bleibt dann nur noch das dumpfe Gemurmel derjenigen, die keinen Fernseher haben. Das ist die Utopie des Kapitalismus.« (JN 54) In der Tat ist es eher umgekehrt.

<sup>365</sup> Benjamin-GS IV, 86

<sup>366</sup> Lachmann 1990, 37

<sup>367</sup> Bloom geht davon aus, dass Tradition und Überlieferung im Modus des »*misreading*« funktionieren, einer Art Abwehr der Tradition, die ihr ironisches »Resultat« in der metaleptischen Wiederkehr der Toten hat. (Bloom 1979, 19)

<sup>368</sup> s. a. Bettine Menke: Das Nach-Leben im Zitat. Benjamins Gedächtnis der Texte. In: Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik. Hrsg.: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann. Ffm. 1991, 74–110

<sup>369</sup> Lachmann 1990, 35f.

<sup>370</sup> Lachmann 1990, 36. Mit der Bestimmung *aller* Texte als Intertexte, wird jeder Text zum Ort, an dem frühere Texte aufbewahrt werden. Der Gedanke einer allgegenwärtigen Intertextualität geht auf Julia Kristeva zurück, die darauf hinweist, dass jedweder Text ein »Mosaik von Zitaten« darstelle: »... jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität, tritt der Begriff der Intertextualität, und die poetische Sprache lässt sich zumindest als *doppelte* lesen.«

enthalten sind. Lachmann unterscheidet hinsichtlich ihres Konstruktionsprinzips zwischen drei Grundmodellen der Intertextualität. Die *Partizipation* ist die wiederholende Teilhabe vergangener Texte. Mit *Tropik* wird der »Kampf gegen die sich in den eigenen Text notwendig einschreibenden fremden Texte«<sup>371</sup> bezeichnet, während die *Transformation* in der Aneignung des Fremdtextes durch Gesten der Verstellung besteht, mit dem Ziel, sie zu verschleiern und unkenntlich zu machen. In der Praxis vermischen sich diese Elemente und sind gewöhnlich nicht klar gegeneinander abgrenzbar.<sup>372</sup>

Müller gehört zweifellos zu jener Art von Schriftstellern, deren Arbeit in höchstem Grade intertextuell determiniert ist. Permanent wird auf (bisweilen ausgewiesene) literarische Vorlagen zurück gegriffen – dazu gehören ausdrücklich Bearbeitungen und Übersetzungen. Dennoch haben Müllers Arbeiten in der Regel wenig mit diesen Vorlagen gemein. Jeder Text, und sei er noch so kurz, enthält darüber hinaus eine Vielzahl intertextueller Verweise, von denen meist nur die wenigsten entschlüsselbar sind. Eine Schar von Philologen hat sich auf die Suche nach diesen möglichen (und unmöglichen) Quelltexten gemacht. Jede Generation Wissenschaftler wird neue und andere Vorlagen für Müllers Werk aufhäufen. Mit BILDBESCHREIBUNG hat Müller praktisch ein Modell und Paradigma eines Palimpsests abgeliefert, das die Philologie selbst formalästhetisch zu durchkreuzen scheint.<sup>373</sup> Die Reihe der Verweise ist unerschöpflich; der Text nur ein Knoten in einem Rhizom deleuzscher/guattarischer Prägung.<sup>374</sup>

Wie Müller selbst bekundet, beschränkt sich sein Interesse an der Realität auf die Strategien ihrer (künstlerischen) Verarbeitung (s. a. GI 1 64). Dass das Primat intertextueller Techniken vor KRIEG OHNE SCHLACHT nicht halt macht, zeigt sich allein an der schier unüberschaubaren Menge der Reflexe auf das eigene Werk. Allein zwölf Kapitel der Autobiografie sind mit Stücktiteln überschrieben. Zwei weitere beziehen sich explizit auf prägende Rezeptionserfahrungen (Brecht und Jünger). Unzählige Zitate eigener und fremder Texte öffnen die Biografie im weitesten Sinne dem gesamten Komplex der Literatur. Darüber hinaus lässt sich eine unbegrenzte Anzahl verdeckter Zitate, Verstellungen, Verschiebungen und Anti-Zitate (im Sinne von Widerschreibungen anderer Texte) aufspüren. Zahlreiche Anekdoten, insbesondere über andere Künstler, aber auch solche über die eigene Person werden tradiert. Teilweise kommunizieren die aufgerufenen Figuren der nur bedingt lebensgeschichtlichen Erzählung ausschließlich mittels Zitaten.<sup>375</sup> Das Nachwort

---

(Kristeva 1972, 348)

<sup>371</sup> Lachmann 1990, 39

<sup>372</sup> »Alle Texte partizipieren, wiederholen, sind Gedächtnisakte, alle sind Produkte der Abweisung und der Überbietung des Vorläufertextes; alle haben neben manifesten Spuren fremder Texte und evidenter Transformationsformen kryptische Elemente, alle Texte sind von der Doppelung manifest/latent geprägt (bewusst oder unbewusst).« (ebd.)

<sup>373</sup> »BILDBESCHREIBUNG kann als eine Übermalung der ALKESTIS gelesen werden, die das No-Spiel KUMASAKA, den 11. Gesang der Odyssee, Hitchcocks VÖGEL und Shakespeares STURM zitiert.« (W 2 119) Die Reihe der Verweise ließe sich in allen Richtungen fortsetzen. Die Anmerkung ist ein herausragendes Beispiel für Techniken der Verstellung durch Preisgabe. Müllers Text geht nach eigenem Bekunden auf die Tuschezeichnung der Bühnenbildstudentin Emilia Kolewa zurück.

<sup>374</sup> s. a. Deleuze/Guattari 1976

<sup>375</sup> Zum Beispiel Baudelaire als Replik auf Kuba (Kurt Barthel): »Von Kuba gab es ein Poem, ›Das Gedicht vom Menschen‹. Darin heißt es an einer Stelle: ›Die Zeit trägt einen roten Stern im Haar, die Logik hinkt, die Dialektik grinst‹, und so weiter. Mäde rezitierte das jeden Abend. Das ging mir auf die Nerven und ich habe Baudelaire zitiert, die Übersetzung von Hausenstein: ›Die Fliegen summten auf dem halbverwesten Bauch / aus dem die schwarzen Bataillone schritten / von Larven wie ein Trunk der fließt aus einem

ERINNERUNG AN EINEN STAAT erinnert an die essayistischen Collagen, die für Müller seit den siebziger Jahren charakteristisch sind.

Besonders eindrücklich lässt sich die intertextuelle Struktur von KRIEG OHNE SCHLACHT am Beispiel des Bucheinstiegs zeigen. Der Leser wird über eine Reihe offensichtlicher intertextueller Verweise in einen Text geführt, der nie aufhört Zitat zu sein. Noch der Dokumentenanhang zitiert den Gestus des Dokumentarischen, während das Dossier mit Unterlagen der DDR-Staatssicherheit das Buch (in der erweiterten Neuauflage von 1994) um einen Fremdtext ganz besonderer Sorte ergänzt. Die Intertextualität findet übrigens im Rezeptionsprozess ihre Fortsetzung. So ist KRIEG OHNE SCHLACHT (in der Literaturwissenschaft) Müllers meistzitiertester Text. Der Titel KRIEG OHNE SCHLACHT zitiert den 1957 erschienenen gleichnamigen Roman von Ludwig Renn. Für den Intertexter Müller ist dies nichts Ungewöhnliches. Wenn nicht die Stücktitel selbst (BAU, ZEMENT, WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE, MACBETH, HAMLETMASCHINE, etc.) so weisen jeweils Untertitel auf die Bezugspunkte seiner Schriften hin (»Nach Laclos«, »Nach Anna Seghers«, »Nach Kleist« etc.). In Renns Text finden sich indes keinerlei Anhaltspunkte zur Erhellung Müllers Titelwahl. Der Krieg *ohne* Schlacht konstituiert Müllers kriegerische Verweigerungshaltung als Verweis ins Leere, als Harren – denn die »Schlacht« hat nicht stattgefunden. »... mein Krieg war ohne Schlacht« (W 2 186), heißt es unter motivischer Verwendung des Titels in einem Text aus dem Entstehungsumfeld der Autobiografie, der einen alternativen literarischen Umgang mit dem Stoff der ersten Buchkapitel dokumentiert und seinerseits auf intertextuelle Bezugspunkte sowohl im Schaffen Müllers (DER VATER, s. a. W 1 41 u. W 2 79–86) als auch im Universum der Weltliteratur<sup>376</sup> anspielt. Müller, der den Titel des in blassen Klischees befangenen Renn-Romans ursprünglich für ein anderes (nicht ausgeführtes) Projekt zurückgestellt hatte, verleiht dem Titel damit eine semantische Komplexität, die er im Original nicht besaß. Bei Müller ist der Titel in der Terminologie Lachmanns insofern ein exemplarisches Beispiel für die Tropik.<sup>377</sup> Dem Titel folgen zwei Seiten (in der Erstausgabe von 1992 sind es drei) mit dem Inhaltsverzeichnis. Von zwölf Kapitelüberschriften, die explizit auf Stücktitel Müllers und gelegentlich auf den Zeitpunkt ihrer Entstehung sowie auf deren literarische Vorlagen rekurren, finden sich in schlagwortartigen Inhaltsangaben unter den jeweiligen Überschriften insgesamt zehn weitere explizite Hinweise auf (ausschließlich dramatische) Texte Müllers. Im Anschluss an diesen geballten Aufruf des eigenen Werkes greift das Motto Raum. Drei durch den kursiven Satz filigran wirkende Verse auf der blanken Weiße des Papiers: »Soll ich von mir reden Ich wer / von wem ist die Rede wenn / von mir die Rede geht Ich wer ist das« (KOS 9). Das nicht näher ausgewiesene Zitat entstammt dem dritten Teil Müllers Medea-Stück, LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN, einem Text, der exemplarisch die Auflösung der Autor-Identität betreibt. Darin wird vor der Folie des antiken Topos' der Lebensfahrt eine sowohl philosophie- wie

---

Schlauch / entlang den Lebensfetzen.« (KOS 59)

<sup>376</sup> Das Motiv des Vater-Sohn-Konflikts ist eines der ältesten der Literaturgeschichte. Ursprünglich geht es zurück auf Fragen der Legitimation von Thronfolge. Die erste Darstellung findet sich in der THEOGONIE des Hesiod (6. Jh. v. Chr.): Der Titan Chronos verschlingt seine Kinder, weil ihm ein Orakel bezeichnet hat, sie werden ihm seiner Herrschaft berauben. Sein heimlich geretteter Sohn Zeus macht den Spruch dennoch wahr (s. a. Frenzel 1999, 727–744).

<sup>377</sup> »Tropik verstehe ich im Sinne Harold Blooms als Wegwenden des Vorläufertextes, als Kampf, tragischen Kampf gegen die sich in den eigenen Texten notwendig einschreibenden fremden Texte, als Versuch der Überbietung, Abwehr und Löschung der Spuren des Vorläufertextes.« (Lachmann 1990, 39)



auch literaturgeschichtlich weit ausholende Poetik des scheiternden Subjekts entworfen. Die Identität eines seiner Rede mächtigen Subjekts wird bereits im ersten Vers unterlaufen. Mit dem verweislosen Fragewort beginnt die Dekonstruktion und sukzessive Auflösung des sich selbst gewissen Subjekts (»Ich wer«), das in den folgenden eineinhalb Zeilen (»Von wem ist die Rede wenn / von mir die Rede geht«) einem Diskurs einverleibt wird, auf den es selbst scheinbar keinen Zugriff mehr hat und gipfelt in ein vom Sprecher abgelöstes Sprechen über das Ich. Indem die zweite Hälfte des dritten Verses (»Ich wer ist das«), vom Subjekt der Äußerung absieht, gewinnt die Frage nach dem Ich volle Konsistenz. Durch die Vorwegnahme des fragmentarischen Motivs »Ich wer« im ersten Vers, ist der Beginn des letzten Halbverses zugleich als Zitat ausgewiesen, das die Ursprungslosigkeit des Sprechens zusätzlich unterstreicht. In der Folge spielt das Stück LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN (Un-)Möglichkeiten und Konstellationen einer immer wieder scheiternden Ich-Konstitution durch – ähnlich dem Verfahren der Perspektivlosigkeit/Multiperspektivik, das den Text BILDBESCHREIBUNG auszeichnet. Als Motto verweist das Zitat auf die massive Brüchigkeit des Ichs der autobiografischen Konstruktion. Im ersten Absatz des Eröffnungskapitels wird die Konstitution und Dekonstruktion des Subjekts thematisch aufgegriffen und weitergeführt.<sup>378</sup> In diesem Kapitel, in dem von Herkunft und Kindheit des Autors die Rede ist, wird ebenfalls permanent auf Prätexte zurückgegriffen, deren Abwendung Müller nur in begrenztem Maße gelingt.<sup>379</sup> Immerhin wird das Bedürfnis formuliert, eine gründliche Revision der Vater- und Großvatertexte vornehmen zu wollen: »Könnte man in ein Gespräch mit den Toten kommen, mit ihm würde ich gern reden, auch mit meinem Vater. Oder die Texte noch einmal schreiben, anders, wenn dafür die Zeit ist.« (KOS 15f.) Ein Ergebnis der weitergehenden Auseinandersetzung mit dem Stoffkomplex stellt der aus dem Nachlass veröffentlichte Prosaversuch eines Vaternetzes dar.<sup>380</sup> Damit steht die Autobiografie an einer Schnittstelle. Sie dient als Scharnier zwischen den Vorläufertexten, auf die sie zurückgreift und den Posttexten, die sie produziert. Die Kaskade der Selbst- und Fremd-Zitate über die der Leser in den Text der Autobiografie eingeführt wird, gehört zur poetischen Strategie Heiner Müllers. Es stellt auch im weiteren Textverlauf das vornehmliche Strukturmerkmal der Autobiografie dar. KRIEG OHNE SCHLACHT ist dementsprechend als Programm zu lesen, das »Leben« in eine Folge von Sätzen zu überführen, die Zitate anderer Sätze sind – Leben als Palimpsest. Bereits der junge Müller hatte diesen beunruhigenden Gedanken in einem Gedicht festgehalten: »ALTES GEDICHT // Nachts beim Schwimmen über den See der Augenblick / Der dich in Frage stellt Es gibt keinen andern mehr / Endlich die Wahrheit Dass du nur ein Zitat bist / Aus einem Buch das du nicht geschrieben hast / Dagegen kannst du lange anschreiben auf dein / Ausbleichendes Farbband Der Text schlägt durch« (W 1 42) Der Autor ist in den Fluss gestiegen. Am Ende seines Werkes treibt er hilflos in einem Betonkessel ohne Ausstieg. Das Bild erinnert an die Geschichte vom gekochten Frosch, die Müller vor seinem Tod gern zitiert haben soll.<sup>381</sup> Doch im Gegensatz zum Frosch

<sup>378</sup> s. a. meine Ausführungen zum Textestieg im Kapitel »1.3. Der Nachlass« des zweiten Teils der vorliegenden Arbeit

<sup>379</sup> s. a. meine Ausführungen im Kapitel »2.1. Kindheit in Eppendorf und Bräunsdorf, 1929–39« im dritten Teil der vorliegenden Arbeit

<sup>380</sup> [Im Herbst 197.. starb ...] (W 2 177–188)

<sup>381</sup> »Jeder kann sich vorstellen, was passiert, wenn man einen Frosch in sehr heißes Wasser wirft. Er versucht so schnell wie möglich wieder herauszukommen. Aber was passiert, wenn man einen Frosch in lauwarmes Wasser setzt und die Temperatur ganz allmählich erhöht? Überraschenderweise passiert nichts. Der Frosch

besitzt Müllers Schwimmer ein Bewusstsein seiner misslichen Lage. Sein letzter Gedanke ist eine Geste des Von-sich-Weisens: »BLEIB WEG VON MIR DER DIR NICHT HELFEN KANN« (W 2 145). Die vermutlich vergebliche Warnung markiert die Einfahrt zu der Sackgasse, die wir immer wieder betreten müssen, in der vielleicht vergeblichen Hoffnung auf den endgültigen Durchbruch, von dem wir nicht wissen, ob er hinausführt aus dem Dilemma der menschlichen Existenz oder nur in eine weitere Sackgasse mündet. Müllers stummer Aufforderung, unseren »fordernd, vertrauende[n] Blick« (ebd.) von ihm abzuwenden, wurde, blickt man auf die Spielpläne deutscher Bühnen, auf unrühmliche Art und Weise Folge geleistet.

#### 4.3. Anekdote

Der Text Müllers Autobiografie geht inhaltlich im Wesentlichen auf die autobiografische »Performance« des Interviews auf La Palma zurück. Bereits in der Gegenwart der Gedächtnisarbeit werden die Sedimente der Erinnerung dramatisiert und als Träger einer als fremd erfahrenen Lebensgeschichte inszeniert. Die Distanz mit der der Autor die von ihm aufgerufene Lebensgeschichte betrachtet, entspricht der Distanz des Zuschauers zu den Vorgängen auf der Bühne des Gedächtnisses. Sie findet ihren Niederschlag in der Fremdheit gegenüber dem Material, die in der notwendigen Unabgeschlossenheit der Perspektive begründet liegt: »Bis zu meinem Tod muss ich mit meinen Widersprüchen leben, mir selbst so fremd wie möglich.« (KOS 366) Oder wie es in einer Notiz aus dem Entstehungszusammenhang der Autobiografie heißt: »Erst wenn ich tot bin wird mein Leben ein Ganzes sein. Bis dahin muss ich mit meinen Widersprüchen, Illusionen, Irrtümern leben.« (HMA 4480) Der dramatische Modus des Erinnernten beruht auf dem Konflikt des Dichters mit der ihn umgebenden Lebenswelt, die jener zugleich als Motor seines Schreibens reklamiert. Dieser Antagonismus wiederholt sich bei der Übertragung des Handlungsmodells in Schrift. Der Autor tritt in Widerspruch zu der von ihm aufgerufenen Lebensgeschichte, die als »indefinites, bewegtes und zukunfts-offenes Drama«<sup>382</sup> erscheint. Das Ich dieser Lebensgeschichte konstituiert sich in der Auseinandersetzung mit dem Material jeweils neu. Es ist aufgelöst in eine Vielzahl divergierender Identitäten. Die einzige identitätsstiftende Konstante ist die Schlacht: »Ich gehe in den Kampf, bewaffnet mit den Demütigungen meines Lebens« (W 5 40), kündigt der »Neger« Sasportas in DER AUFTRAG an. Müller beansprucht insofern keine Verfügungsgewalt über das autobiografische Material, sondern setzt sich kämpfend mit ihm auseinander. Die Perspektive entspricht nicht derjenigen vom Feldherrenhügel auf das Resultat der Schlacht. Der Autor befindet sich inmitten des Kampfgetümmels. Der autobiografische »Krieg« ist ebenso total wie permanent. Es gibt keine Entscheidungsschlacht.

Das performative Modell der autobiografischen Konstruktion, in der sich das Ich seiner Funktion nach dramatisch konstituiert, wird von der episch-berichtenden Redeweise der

---

gibt alle Anzeichen des Wohlgefühls von sich und beginnt, bei lebendigem Leibe zu kochen, ohne es auch nur zu merken.« (LV 157, Müller zitiert die Passage nach Dirk Baecker: Postheroisches Management, ein Vademekum. Berlin 1994, 50)

<sup>382</sup> Pickerodt 1995, 70

Autobiografie überformt. Übergeordnetes Strukturelement ist die Anekdote, die den Korpus der lebensgeschichtlichen Erzählung in eine Vielzahl pointiert abgeschlossener Sequenzen zerlegt. Das zerstückelte Subjekt der Erzählung muss in jedem dieser abgeschlossenen Textabschnitte neu bestimmt werden. Eine übergeordnete Struktur, der die Entwicklung dieses Subjekts unterliegen würde, existiert nicht. Das schließt eine übergeordnete Sinngebung bezüglich der aufgerufenen Lebensgeschichte weitgehend aus. Stattdessen variiert die Funktion der Ich-Instanz innerhalb der einzelnen Textabschnitte ebenso wie die Haltung des Erzählers zu den Diskursen, in denen er sich bewegt. Auffallend ist die formale Vielgestaltigkeit mit der Müller die Anekdote handhabt. Sie reicht von der bloßen Andeutung (»Dann erzählte er wüste Geschichten.«, KOS 150) über dramatisch ausgeschmückte Szenen (etwa die Auseinandersetzung mit Wolfgang Harich um *MACBETH*, s. a. KOS 261–264) bis hin zur auf die Pointe reduzierten Variante (»Eigentlich ist er [Wolfgang Heise] an Gorbatschow gestorben.«, KOS 336). Viele der von Müller erzählten Anekdoten beruhen nicht auf eigenem Erleben, sondern gehen auf mündliche Tradierung oder Lektüreerfahrungen zurück, mitunter sind sie als solche gekennzeichnet. Die unüberschaubare Anzahl anekdotischer Erzählelemente lässt einen klassifikatorischen Querschnitt äußerst schwierig erscheinen. Auf spezifische Aspekte wird im Rahmen der Analyse des Textes im dritten Teil der vorliegenden Arbeit zurückzukommen sein.

Eine immer wiederkehrende Phrase in den Tonbandabschriften lautet: »Dazu gibt es eine Geschichte ...« Die Wendung korrespondiert einem minoritären Geschichtsbegriff. Die aus stark subjektiver Sicht geschilderte Erzählung steht konträr zur Deutungsgewalt ideologisch präformierter Herrschaftsgeschichte. Im Sinne Foucaults »tritt an die Stelle von »Meta-Erzählungen« die Anekdote, die Begebenheit, das Netzwerk des Lebens selbst, *les petites histoires*«<sup>383</sup>. Anekdoten haben momentane, flüchtige, zufällige und marginale Ereignisse zum Inhalt und erscheinen hinsichtlich des von Müller favorisierten »Denkens von Rändern« besonders geeignet, minoritäre Diskurse abzubilden. »Die Anekdote ist in hohem Maße persönlich gebunden. Sie berichtet eine Begebenheit, die an den Rand eines größeren weltgeschichtlichen Ereignisses gesetzt ist, die aber zugleich – durch die Haltung die Menschen in ihr einnehmen – eine allgemeine Bedeutung empfängt. Sie bedarf also einer bedeutenden Wirklichkeit, die zwar – mag sie nun wahr oder auch nur wahrscheinlich sein<sup>384</sup> – im Umkreis des anekdotischen Vorgangs winzig anmuten kann, durch diesen hindurch jedoch, etwa wie durch ein umgekehrtes Fernglas, mit besonderer Schärfe erkennbar werden muss.«<sup>385</sup> Behls inhaltliche Funktionsbestimmung der Gattung verdeutlicht, dass sich die Anekdote trotz der Fokussierung des Nebensächlichen bezüglich ihrer Aussagekraft durchaus nicht auf die Nebensachen beschränken lasse. Noch deutlicher hebt diese gattungsspezifische Besonderheit Jürgen Hein hervor: »Die *echte* Anekdote will also nicht informieren, belehren, exemplifizieren, moralisieren usw., sondern [...] zu einem Nachdenken anregen, welches das Überindividuell-Existenzielle im besonderen Ereignis finden lässt.«<sup>386</sup> Wie die meisten Autoren, die sich theoretisch mit der Anekdote auseinandersetzen, hebt auch Rainer

<sup>383</sup> Löschner 2002, 83

<sup>384</sup> Im Sachwörterbuch der Literatur heißt es zu diesem Umstand: »Ihre innere Wahrheit beruht weniger auf der Wirklichkeit als auf der historischen Möglichkeit.« (Gero v. Wilpert (Hrsg.): Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 1979, 27)

<sup>385</sup> C. F. W. Behl: Über das Anekdotische. In: Die Literatur 38, 1935/36, Heft 1, 8–11, zitiert nach Grothe 1984, 14

<sup>386</sup> Jürgen Hein: Nachwort. In: Deutsche Anekdoten, 353–384, zitiert nach Grothe 1984, 17

Schöwerling hervor, dass in ihr das Allgemeine im Besonderen zur Anschauung komme. Er charakterisiert die gesellschaftliche Perspektive der Anekdote folgendermaßen: »Die Anekdote ist sozial bestimmt, nicht nur in dem allgemeinen Sinne, nach dem alles Bewältigen von Welt mittels der Sprache als Kommunikationsmittel *sozial* ist, sie verfolgt vielmehr die Absicht, durch gesellschaftliche Sachverhalte, Konventionen, durch die kleinen Übereinkünfte der Menschen zu dem Bereich des Menschlich-Allzumenschlichen hindurchzugreifen, jene durchsichtig zu machen, dieses zu enthüllen; das kann sowohl am Einzelmenschen als auch an einer Gruppe (Familie, Stand, Volk etc.) geschehen. Jene *sozialen Sachverhalte* sind natürlich historisch entstanden, sie können also inhaltlich differieren, andererseits sind sie aber auch von überzeitlicher Relevanz, da sie *immer interessant* sind, solange Menschen sich in einer sie umgebenden Umwelt einrichten müssen. Ich verstehe unter Konventionen *alle* Gewohnheiten und ungeschriebenen Gesetze im kleinen und im großen Kreise.«<sup>387</sup> Sascha Löschner hat darauf hingewiesen, dass Müller ein Materialsammler sondergleichen war. Vor allen Dingen sammelte er Anekdoten, »die parabelhaften Charakter haben oder zumindest eine Geräumigkeit aufweisen, die irreduzibel ist«<sup>388</sup>. Benjamin zufolge verfügt die Anekdote über eine intertextuelle Struktur.<sup>389</sup> Wie das Zitat tritt sie in den Raum der Gegenwart ein, in dem sie sich konkretisiert und aktualisiert. Dabei wird das Ereignis erst im Akt der Wieder-Holung konstituiert.<sup>390</sup> Bedeutung gewinnt die Anekdote also weniger durch einen ihr per se innewohnenden Sinngehalt, sondern in erster Linie durch den Kontext, dem sie Kontur verleiht.<sup>391</sup>

Ein wesentliches Charakteristikum der Anekdote, das im Zusammenhang mit der Entstehung von KRIEG OHNE SCHLACHT von grundlegender Bedeutung ist, besteht in der Herkunft der Anekdote aus dem Bereich mündlicher Überlieferungsformen. Capek stellt fest, dass die Anekdote keinen Autor habe, sondern lediglich einen Erzähler. »Sie geht von Mund zu Mund.«<sup>392</sup> In seiner Untersuchung über das Komische in der Anekdote betont Ackermann, dass auch die niedergeschriebene Anekdote das »geheimnisvolle Gruppenwesen Publikum« ins Auge fassen müsse und die Spezifik ihrer Form prinzipiell in »ihren geselligen Vorbedingungen« zu suchen sei.<sup>393</sup> Sie richte sich an ein Auditorium. Auf die Unmittelbarkeit des kommunikativen Rahmens der Anekdote ist immer wieder hingewiesen worden. Jürgen

<sup>387</sup> R. Schöwerling: Die Anekdote im England des 18. Jahrhunderts. 1966, 179f.

<sup>388</sup> Löschner 2002, 84

<sup>389</sup> In den Materialien zum PASSAGEN-Werk notiert Benjamin zum Typus des »Sammlers«: »Die wahre Methode, die Dinge sich gegenwärtig zu machen, ist, sie in unsere(m) Raum (nicht uns in ihrem) vorzustellen. (So tut der Sammler, so auch die Anekdote. ) Die Dinge, so vorgestellt, dulden keine vermittelnde Konstruktion aus »großen Zusammenhängen«. Es ist auch der Anblick großer vergangener Dinge – Kathedrale von Chartres, Tempel von Pästum – in Wahrheit (wenn er nämlich glückt) ein: sie in unserm Raum empfangen. Nicht wir versetzen uns in sie, sie treten in unser Leben.« (Benjamin-GS V, 273)

<sup>390</sup> s. a. Bettine Menke: Das Nach-Leben im Zitat. Benjamins Gedächtnis der Texte. In: Haverkamp/Lachmann 1991, 74–110, hier 89

<sup>391</sup> »Die Beziehung der Anekdote zum Ereignis ist allerdings dialektischer Natur. Anekdoten finden in Ereignissen nicht nur ihren Ausgangspunkt, sie berichten nicht nur über Ereignisse, in gewisser Weise konstituieren sie diese erst. Anekdoten schildern also nicht nur Ereignisse, die einst vorgekommen sind. Vielmehr ist das Erzählen von Anekdoten daran beteiligt, aus dem vieldeutigen und vielstimmigen Fluss des Geschehens bestimmte Sequenzen und Begebenheiten herauszufiltern und diese damit als Ereignisse zu konstituieren.« (Burkhard Schnepel: Anekdoten über Anekdoten. In: Erika Fischer-Lichte 2003, 159)

<sup>392</sup> Carel Capek: Zur Naturgeschichte der Anekdote. In: Neue Zeitung. München 1949, zitiert nach Grothe 1984, 31

<sup>393</sup> Fr. Ackermann: Das Komische in der Anekdote. In: Der Deutschunterricht 3/1966, 10–25, zitiert nach Grothe 1984, 28

Hein sieht in der mündlichen Tradierung der Anekdote einen Ausweis der in ihr angelegten Performativität: Sie entstehe »in lebendigem Kontakt mit einem Publikum, dem der Erzähler ein miterlebtes oder gehörtes Ereignis wirkungsvoll darstellt.«<sup>394</sup> Dabei tue es der Authentizität der Erzählung keinen Abbruch, wenn der Erzähler das Ereignis nicht selbst erlebt hat, sondern lediglich als »Erzähler von Erzähltem«<sup>395</sup> auftritt. Ähnlich wie das Theaterstück »zur vollen Wirkung erst durch die Bühnendarstellung vor Zuschauern« komme, gelange »die Anekdote erst durch die mündliche Erzählsituation oder wenigstens als mündlich angelegte« zu vollkommener Geltung.<sup>396</sup> Radecki zufolge sei der Anekdotenerzähler »Bote, Rhapsode und Schauspieler in einer Person«<sup>397</sup>.

Gerhart Pickerodt sieht die Spezifik der (müllerschen) Anekdote »in der finalen Bewegung hin auf die Pointe, welche das jeweilige Erzählsegment unwiderruflich abschließt. Die zur Einlinigkeit geronnene Form der Anekdote stülpt dem Gedächtnis die Schlusswendung der Pointe gleichsam über, so dass die mögliche Gegenbewegung der Reflexion in den Inhalt nicht einzudringen vermag. Auf diese Weise lassen sich störende, irritierend Momente der Erinnerung unterdrücken, da sie in der anekdotischen Form keinen Platz finden. Die Anekdote dichtet sich ab gegen das ihrem Formprinzip Zuwiderlaufende, da die Inhalte nur insoweit Berücksichtigung finden können, als sie pointenfähig sind. Ist die Anekdote also die Form der Verdrängung von traumatisch besetzten Inhalten, so gibt sie doch andererseits diese ihre Verdrängungsfunktion von sich aus niemals preis.«<sup>398</sup> Dieser Beobachtung ist hinzuzufügen, dass Müller durch die Sequenzierung der autobiografischen Konstruktion, die auf die Pointen/Markierungen angewiesen bleibt, wie die Partitur auf den Taktstrich oder andere Zäsuren, den Blick von der Illusion einer »Entwicklung« im Sinne kausaler Reifung der Persönlichkeit abzieht. Die Rezeption richtet sich auf die exemplarischen Details, nicht auf den ideellen Zusammenhang/Überbau. Dass Müller KRIEG OHNE SCHLACHT LEBEN IN ZWEI DIKTATUREN nicht als kohärenten autobiografischen Text begriff, davon legt der Untertitel eindrücklich Zeugnis ab. Es handelt sich eben nicht um *die* normative, sondern um *EINE* (mögliche) AUTOBIOGRAFIE, mithin um die *Version* eines Textes, den Müller laut eigenem Bekunden unter Zeitdruck nicht zu *Literatur* hat machen können. (An einer Confessio hatte Müller kein Interesse. Sofern sie nicht von maßgeblichem Interesse für die künstlerische Ausdrucksfähigkeit waren, haben Müller die persönlichen Impulse seiner Arbeit nicht interessiert. Der Maßstab für Literatur, darin bildet die Autobiografie keine Ausnahme, war in Müllers Augen nicht die möglichst adäquate Abbildung von Wirklichkeit, sondern poetische Wahrhaftigkeit.) Weitere Hinweise auf die Virtualität und lediglich hypothetische Geltung von KRIEG OHNE SCHLACHT *als* Autobiografie liefern Bruchstücke aus dem Nachlass; etwa jener Text, der mit dem Tod des Vaters einsetzt<sup>399</sup> und nicht nur die frühe Erzählung DER VATER widerschreibt, sondern auch die entsprechenden Äußerungen in der Autobiografie in einem anderen Licht erscheinen lässt.

<sup>394</sup> Jürgen Hein: Nachwort ... a. a. O. 31

<sup>395</sup> Burkhard Schnepel: Anekdoten über Anekdoten ... a. a. O. 156

<sup>396</sup> Jürgen Hein: Nachwort ... a. a. O. 31

<sup>397</sup> s. a. S. v. Radecki: Die Anekdote. In: Die Rose und der Ziegelstein. Berlin 1938, 5–11, zitiert nach Grothe 1984, 30

<sup>398</sup> Pickerodt 1995, 67

<sup>399</sup> [Im Herbst 197.. starb ...] (W 2 177–188).

#### 4.4. Schweigen

In dem Stückzyklus WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE singt Heiner Müller sein Requiem auf den Ostblock (s. a. KOS 344 u. 351) und das an ihn geknüpfte und von ihm diskreditierte Programm sozialer Emanzipation. Nach dem endgültigen Verschwinden der DDR von der politischen Bildfläche erfolgt im Denken Müllers eine Transformation des Geschichtsbegriffs, die eine nachhaltige Veränderung seines Selbstverständnisses als Autor nach sich zieht. Die lange gehegte Gewissheit, die Zeit sei auf der Seite des eigenen Werkes – »Was bleibt: einsame Texte, die auf Geschichte warten.« (W 8 187) –, gerät in eine ernsthafte Krise. Müller reagiert mit einer Bestandsaufnahme. In Interviews, Gesprächen oder Selbstkritiken<sup>400</sup> wird die Arbeit der letzten Jahrzehnte auf ihr Zukunftspotenzial hin befragt. Auch die Autobiografie kann in diesem Sinne als Versuch deskriptiver Kanonisierung gelesen werden. Im Verlauf der neunziger Jahre wird die Frage nach der Relevanz des eigenen Werkes indes von Müller selbst immer seltener positiv beantwortet. Angesichts der historisch-gesellschaftlichen Entwicklung ist er nicht in der Lage, eine Zukunftsperspektive für seine Texte zu erkennen. Müller holt die immer wieder reflektierte Erfahrung des Scheiterns ein. In steigendem Maße beginnt er, dieses Scheitern zu formulieren.

Neben dem Zusammenbruch eines historischen verbürgten Anspruchs auf die Überwindung der Klassengesellschaft kapitalistischer Ausprägung sind es vor allen Dingen Müllers Krebserkrankung und die Erfahrung der Todesnähe, die einer gänzlich neuen poetischen Qualität zum Einzug in sein Spätwerk verhelfen. Das Drama, von Müller seit je formal an die Grenzen der Gattung geführt, kommt dem Dramatiker abhanden. Der Druck der Erfahrung, der die Sprache in die Dichtung treibt, ist entwichen. Damit hat sich die Form des Dramas erschöpft (was Müller nicht davon abhält zu inszenieren). Dass Müller als Dramatiker weitgehend verstummt, hindert ihn nicht daran, sich mit anderen Formen (Interview, Lyrik) um so intensiver auseinander zu setzen. Er entdeckt die Vorteile anderer literarischer Spielarten – wiederum jenseits jeglicher Gattungsbeschränkungen. Dabei bleibt der Gestus seines Schreibens allemal der des Dramatikers<sup>401</sup>, der mit poetischen Mitteln zunehmend weniger gesellschaftliche, sondern vielmehr persönliche Schlachtfelder absteckt. Dass Müllers Texte nicht ins belanglos-private abrutschen, ist sowohl dem unvoreingenommenen Blick auf die Dilemmata der eigenen Geschichte als auch der Kraft einer Sprache zu verdanken, die subjektives Scheitern präzise und pointiert darzustellen vermag. Müller statuiert an seiner eigenen künstlerischen Existenz – und eine andere als diese gibt er nicht nur vor nicht zu haben, sie existiert für uns, objektiv, tatsächlich nicht – ein Exempel, das einen kohärenten Sinn für sich selbst verweigernd über sich hinaus weist. Es ist die letzte Metamorphose eines Autors, dem die Masken ausgegangen sind und damit die Fähigkeit,

---

<sup>400</sup> Der Begriff rekuriert auf einen Terminus technicus stalinistischer Kulturpolitik: die Selbstanklage vor Publikum im Rahmen von Schauprozessen. Müller bezeichnet diese Form der Aussage in KRIEG OHNE SCHLACHT als »die sowjetische Form der Psychoanalyse« (KOS 94).

<sup>401</sup> In seiner Trauerrede auf Heiner Müller schreibt Alexander Kluge: »Er entwickelte gerade in letzter Zeit dramatische Gedichte, die – ähnlich wie bei Puschkin – Theater zu ersetzen beginnen, aber auch wiederum Rohstoff für das Theater sind. Das heißt, als Text kommen sie heran. Da sind keine Regieanweisungen mehr da. Da ist jetzt sozusagen der Dialog zeitweise völlig aufgehoben. Da ist die Handlung aufgehoben, und dennoch ist es dramatisch.« (Alexander Kluge: Es ist ein Irrtum, dass die Toten tot sind. In: KALKFELL, 145–147, hier 146) In diesem Sinne ist etwa Müllers Gedicht SENECA'S TOD als klassisches Theaterstück lesbar, der fünfmal wiederkehrende Satz »Was dachte Seneca ...« (W 1 250f.) zieht jeweils den Vorhang zu einem neuen Akt auf.

andere Körper mit dem Sägemehl der eigenen Worte zu stopfen<sup>402</sup>: »Vor dem Spiegel zerbrechen die Masken Kein / Schauspieler nimmt mir den Text ab Ich bin das Drama« (W 1 254). In einer Reihe von Texten hatte Müller eindrucksvoll vorgeführt, wie das Ich in Kaskaden von Scheinidentitäten Schiffbruch erleidet<sup>403</sup>. Jenseits der Zeitenwende von 1989 schreitet das Subjekt seiner lyrischen Aussagen unausweichlich auf sein Ende zu. Der letzte Rollentausch steht unmittelbar bevor. »Man kann sagen, dass das Grundelement von Theater und also auch von Drama Verwandlung ist, und die letzte Verwandlung ist der Tod.« (LV 176).

Müllers späten Texte oszillieren zwischen Verstummen und Autopsie. Bereits am 4. November 1989 gibt Heiner Müller auf dem Alexanderplatz das Wort ab, indem er seine Redezeit zur Verfügung stellt und gibt damit demonstrativ zu verstehen, dass er selbst nichts mehr zu sagen hat. (s. a. KOS 354f.) Er hält sich an das Diktum Wittgensteins: »Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.«<sup>404</sup> Ein Brief Wittgensteins aus dem Jahr 1919 kommentiert nicht nur den Satzsatz aus dem TRACTATUS, sondern gibt auch wieder, was ursprünglich in dessen Vorwort hätte stehen sollen. Das Werk bestehe nämlich »aus zwei Teilen: aus dem, der hier vorliegt, und aus dem, was ich nicht geschrieben habe. Und gerade dieser zweite Teil ist der wichtige. [...] Alles das, was viele Leute schwafeln, habe ich in meinem Buch festgelegt, indem ich darüber schweige.«<sup>405</sup> Der Wunsch zu schweigen entspringt der Abwehr eines banalisierten Verständnisses von Kommunikation. Im Zusammenhang mit Becketts Text WORSTWARD HO konstatiert Müller: »Dieser Rückzug in die Sprachlosigkeit ist ein Fortschritt, denn Sprache bedeutet heute Informationsflut, das heißt: Zerstörung von Wahrnehmung und Verhinderung von Erfahrung durch Inflation von Information.« (JN 21) Becketts Antwort ist das beredte Schweigen seiner minimalistischen Texte. Müller selbst wählt eine andere Strategie. Nach dem Ausbruch der Krebserkrankung stellt Müller radikal den kranken Körper ins Zentrum ästhetischer Betrachtung. Die Geste erinnert an Rembrandt und Goya. Die Behauptung der Gebrechlichkeit und Endlichkeit des (eigenen) Körpers ist der Einspruch gegen eine Wirklichkeit, die den Menschen auf eine Funktion im Kreislauf der Reproduktion seiner Arbeitskraft reduziert und seine gesellschaftliche Stellung von seinem Konsumverhalten abhängig macht.

In KRIEG OHNE SCHLACHT wird die Zeit nach 1989 nur am Rande thematisiert. Dennoch spielen die Zeitumstände der Entstehung, ja sogar die Vorahnung von Krankheit und Tod<sup>406</sup>,

---

<sup>402</sup> Müller verwendet dieses Bild in seinem Stück LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUSSEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI: »Mein Name ist Gotthold Ephraim Lessing. Ich bin 47 Jahre alt. Ich habe ein / zwei Dutzend Puppen mit Sägemehl gestopft das mein Blut war, einen Traum vom Theater in Deutschland geträumt und öffentlich über Dinge nachgedacht, die mich nicht interessierten. Das ist nun vorbei. Gestern habe ich auf meiner Haut einen toten Fleck gesehen, ein Stück Wüste: das Sterben beginnt. Beziehungsweise: es wird schneller. Übrigens bin ich damit einverstanden. Ein Leben ist genug. Ich habe ein neues Zeitalter nach dem andern heraufkommen sehn, aus allen Poren Blut Kot Schweiß triefend jedes. Die Geschichte reitet auf toten Gäulen ins Ziel.« (W 4 533) In seiner Autobiografie bezeichnet Müller das Stück als »Selbstporträt« (KOS 270).

<sup>403</sup> Besonders prägnant etwa in BILDBESCHREIBUNG oder LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN.

<sup>404</sup> Wittgenstein 1963, 115

<sup>405</sup> Ludwig Wittgenstein: Brief an Ludwig von Ficker (1919). In: Ders.: Briefwechsel. Hg. v. B. F. McGuiness und G. H. Wright. Ffm. 1980, 96f.

<sup>406</sup> Katja Lange-Müller, neben Helge Malchow Müllers Interviewpartnerin bei der Generierung des Materials zu KRIEG OHNE SCHLACHT, schildert Müllers Zustand zum Zeitpunkt der autobiografischen Gespräche im Frühjahr 1991 auf La Palma: »Heiner musste dauernd kotzen. Erst im Nachhinein wurde mir klar, dass er schon mit dem Krebs zu kämpfen hatte. Ich verstehe gar nicht, dass mir das damals nicht auffiel.« (Katja

eine entscheidende Rolle für das Verständnis Müllers Autobiografie. Wie MOMMSENS BLOCK gehört sie zu jenem Ensemble von Selbstverständigungstexten, die es Müller erlauben, trotz der von ihm empfundenen Widrigkeit der Zeitumstände nicht zu verstummen. Dem Inhaltsverzeichnis einer Arbeitsfassung von KRIEG OHNE SCHLACHT ist zu entnehmen, dass zumindest vorübergehend Überlegungen bestanden, in einem letzten Kapitel »Die Zeit danach« (HMA 4487, 571) zu beleuchten. Drei Unterpunkte benennen die thematischen Schwerpunkte »Akademie-Präsident / Berliner Ensemble / Die Stasi-Debatten« (ebd.). Aber Müller beschließt, über die »LEERE ZEIT« (W 1 288) nach dem Mauerfall in diesem Zusammenhang zu schweigen. Die explizite Beschreibung der Erfahrung des Scheiterns einer geschichtsphilosophischen Perspektive für das eigene Denken und die daraus folgenden Konsequenzen für die eigene Arbeit bedürfen anderer ästhetischer Strukturen: »Meine Scham braucht mein Gedicht« (W 1 254). Die Auflösung des eigenen Körpers als Reaktion auf die Auflösung des gewohnten Lebens- und Arbeitszusammenhangs bleibt der (strengen) lyrischen Form vorbehalten. In der Autobiografie wird diese Dialektik von gesellschaftlicher und individualgeschichtlicher Deformation abgesehen vom Nachwort nur auf der nichtsprachlichen Ebene kommuniziert. Sie liegt als Schweigen unter der Sprache.

Mit dem Hinweis auf die antike Vorstellung, die elementarste Voraussetzung der Tragödie sei das Schweigen, legt Müller die Quelle dieses Kunstverständnisses frei. »Vor dem Wort ist immer das Schweigen, und das Schweigen ist die Voraussetzung für Sprechen. [...] Das Schweigen ist etwas, was unter der Sprache liegt, eine selbständige Ebene, eine Ebene, die etwas erzählt, auf der etwas erzählt wird, mit der etwas erzählt wird und nicht nur einfach eine Unterbrechung von Sprache. Das finde ich langweilig. Das Schweigen ist keine Lücke.« (GI 2 41) Dem antiken Mythos zufolge hat alle Kunst die Göttin der Erinnerung zum Ursprung.<sup>407</sup> Der Gesang der Musen erinnert unablässig seine eigene Quelle, Mnemosyne, die »Erinnernde«, die selbst stumm bleibt. Die Dichtung rekuriert damit – wie die anderen Künste auch – auf einen ihrem Ausdruck vorgängigen Raum: die *mnéme*. Mnemosyne markiert einen Bereich, der die Artikulation erst eröffnet, weil sie selbst sich der Wahrnehmung entzieht. An ihre Stelle tritt die mediale Vermittlung in der und durch die Kunst. Müller selbst hat dieses Schweigen wiederholt als konstitutives Element für sein Schreiben reklamiert. »Wenn die Diskotheken verlassen und die Akademien verödet sind«, beschließt Müller 1983 einen BRIEF an Dimitar Gotscheff, »wird das Schweigen des Theaters wieder gehört werden, das der Grund seiner Sprache ist.« (W 8 269) Dass die Akademie der Künste Berlin (Ost) unter Müllers Präsidentschaft kulturpolitisch das Wasser abgegraben wird<sup>408</sup>, zeigt dessen Talent für die Besetzung von Kommandobrücken sinkender Schiffe: sie generieren Erfahrungen des Scheiterns und halten so den Motor ästhetischen Produzierens am Laufen. Im Kontext der Inszenierungsarbeit seines Stückes DER LOHNDRÜCKER konstatierte Müller: »Die Leerstelle ist ein konstitutives Element von Drama. Der Text deckt nicht alles ab. Da gibt es immer wieder Lücken, die wichtige

---

Lange-Müller im Gespräch mit LDR)

<sup>407</sup> »Ferner galt Mnemosyne, der schöngelockten sein [Zeus'] Sehnen: ihm entsprossen aus ihr die Musen mit goldenem Stirnreif, neun sind's; ihnen gefallen Feste und fröhliches Singen.« (Hesiod: Theogonie. In: Ders.: Werke in einem Band. Berlin/Weimar 1994, 38). In THEAITETOS bezeichnet Platon den »wächsernen Guss« des Gedächtnisses als »Geschenk von der Mutter der Musen, Mnemosyne« (Platon-SW 2, 633).

<sup>408</sup> s. a. Müllers Beiträge zum Akademiestreit: BAUTZEN ODER BABYLON (W 8 394f.), DAS SCHEITERN, DAS DEN SIEGERN BEVORSTEHT (W 8 404f.) sowie DROGENBEKÄMPFUNG (W 8 415f.)



Hinweise sind.« (GI 3 164) In einem seiner letzten Gespräche vom Herbst 1995 betont er erneut: »Das Schweigen ist ja eigentlich immer der Grund des Theaters gewesen. Ohne das Schweigen fällt auch die Rede gar nicht auf. Ohne das Schweigen hört man keinen Text.« (KALKFELL 139) In einem Text Ginka Tscholakowas, der sich im Nachlass Müllers befindet, kritisiert die ehemalige Ehefrau dessen Unfähigkeit, seine Sprachmasken abzulegen.<sup>409</sup> Tscholakowa verkennt, dass das (Ver-)Schweigen als Grund der Sprache eine genuine Qualität in Müllers Schreiben darstellt. Die (lebendigen) Gesten erstarren nicht nur zu (toten) Wörtern. Als Masken des Schweigens entreißen die Wörter das Schweigen dem unwiederbringlichen Vergessen. Indem sie das Schweigen übermalen, halten sie es lebendig.<sup>410</sup> Damit ist das Schweigen die Bedingung und der Antrieb des von Müller proklamierten poetischen »Dialog[s] mit den Toten« (W 3 165 u. JN 31). Müllers Schrift lässt den Toten Gerechtigkeit widerfahren.

Auf der anderen Seite besteht stets die latente Gefahr, dass die Worte dem Schweigen nicht mehr »entrissen« werden könnten. Denn das Schweigen ist nicht nur Ausgangspunkt der Sprache, sondern zugleich ihr fiktives Ziel. So wird Müller, wie Hofmannsthal in seinem CHANDOS-BRIEF formuliert, von der Angst umgetrieben, dass ihm »die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muss, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben«, im Munde zerfallen könnten, »wie modrige Pilze«<sup>411</sup>. Es ist beachtenswert, dass die aus einer handschriftlichen Notiz hervorgehenden diesbezüglichen Äußerungen ausgerechnet aus dem genetischen Umfeld der Autobiografie stammen. »Beim Schreiben nach Joint / Text auf Schreibmaschine abschreiben! / Angst vor dem Zerfall der Wörter (sogar der) Buchstaben – wie lose Bretter (einer Brücke) in den/einen schwarzen Abgrund (des Schweigens) / Angst vor dem Schweigen (Sog des Schw[eigens]) / Die Texte dem Schweigen entrissen / Why?« (HMA 4476) Die Frage nach dem Grund für die fortgesetzte Arbeit poetischer Formulierung am Ende dieser Notiz, wirft die Frage nach der Sinnhaftigkeit des ästhetischen Ausdrucks überhaupt auf. Der Entsemantisierung der Zeichen korrespondiert die rauschhaft-dionysische Ich-Entgrenzung infolge des Marihuana-Konsums. Die Aufforderung, den Text auf der Maschine abzuschreiben und so der Auslöschung der Zeichen Einhalt zu gebieten, verleiht dem Umstand Ausdruck, wie stark die Versuchung ist, im differenzlosen Raum des Schweigens zu verschwinden. Es ist nicht mehr nachvollziehbar, um welchen Text es sich bei der Selbstaufforderung zur Abschrift gehandelt haben könnte. Bedeutsam erscheint nur, dass Müller hier auf eine Grundfigur seines Schreibens hinweist, auf die er in einem seiner letzten Gedichte noch einmal zurückkommt.

---

<sup>409</sup> Ginka Tscholakowa: Die Maske des Schweigens. In: Stiftung Archiv der Akademie der Künste: Heiner-Müller-Archiv. Berlin 1998, 40

<sup>410</sup> »Das unvergesslich Vergessene aber ist das Unerinnerbare, das durch keine Repräsentation eingeholt werden kann. Für Lyotard sind es die »Juden« (nicht als Volk verstanden, sondern als »Seelen«), die »sich der Erinnerung verpflichtet fühlen« und »dem Gesetz des Vergessenen«. Sie erinnern, dass es Vergessen gibt, etwas, das keine Darstellbarkeit erträgt, das sich keiner Darstellung preisgibt. Damit wäre, zugespitzt, die Nichtrepräsentation die Garantie für das Erinnern des Vergessens. Und in diesem Vergessen wäre alles bewahrt. Die Lyotardsche Darstellungsskepsis setzt also auf einen Prozess, der jenseits jeder Semiose liegt.« (Renate Lachmann: Die Unlösbarkeit der Zeichen: Das semiotische Unglück des Mnemonisten. In: Haverkamp/Lachmann 1991, 111–144, hier 116)

<sup>411</sup> Hofmannsthal 1979, 465

## ENDE DER HANDSCHRIFT

Neuerdings wenn ich etwas aufschreiben will  
Einen Satz ein Gedicht eine Weisheit  
Sträubt meine Hand sich gegen den Schreibzwang  
Dem mein Kopf sie unterwerfen will  
Die Schrift wird unlesbar Nur die Schreibmaschine  
Hält mich noch aus dem Abgrund dem Schweigen  
Das der Protagonist meiner Zukunft ist  
(W 1 322)

In dem Gedicht von 1995 wird das Schweigen als vermeintlicher Fixpunkt und abschließender Sinn der eigenen Arbeit begriffen. Doch während die Hand sich der poetischen Bedeutungsgeneration bereits entzogen hat, vermögen die Finger auf der Tastatur der Schreibmaschine weiterhin, dem Abgrund des Schweigens Texte zu entreißen. Der Verweigerung der Hand gegen den Schreibzwang der Ratio, die in letzter Konsequenz zum Schweigen führt, ist die Mechanik des den Wort-Fluss in Buchstaben-Zeichen zerteilenden Maschine nicht unterworfen. Das Bild erinnert an Kafkas strafkoloniale Schreibmaschine, die den Körper gefangen hält, um ihn mit merkwürdigen Zeichen zu übersäen, die der Delinquent mit seinen Wunden entziffert. Die Schrift auf dem Körper bezeichnet die Hybris des Gefangenen. Sie entziffernd wird dieser dem Schweigen preisgegeben – er stirbt. Müllers bis an den Rande des Grabes nicht nachlassendes Ringen um seinen künstlerischen Ausdruck, entspricht dem von der Maschine hervorgerufenen Bedürfnis Kafkas Strafgefangenen, den Grund seiner Hinrichtung (»das Gebot, das er übertreten hat«, W 2 132) in Erfahrung zu bringen. Zentrale Begriffe des Gedichtes verweisen darüber hinaus auf einen anderen Text, deklamiert vom »Engel der Verzweiflung« während des Beischlafs nach der Verkündung des gescheiterten Auftrags (DER AUFTRAG). Die Rede dieses Engels »ist das Schweigen« und auch seine Existenz ist explizit auf die Zukunft bezogen: »Ich bin der sein wird. Mein Flug ist der Aufstand, mein Himmel der Abgrund von morgen.« (W 5 16f.) Müllers Engel beschwört nicht nur die wiederherzustellende Aktualität eines einzulösenden revolutionären Imperativs. Er zeigt zugleich ein Paradigma nichtdiskursiven Sprechens auf.<sup>412</sup> Das Gedicht ENDE DER HANDSCHRIFT formuliert die im Verlaufe der letzten Lebensjahre gewonnene Einsicht Müllers, dass von ihm nichts mehr ausgeht, was über ihn hinausweisen könnte. »Was sind Worte dem, der sich an ihnen sattgegessen / hat und sie nicht mehr ausspein will« (W 1 316), heiß es in MONTAIGNE MEETS TASSO 1. So bleibt auch die letzte Warnung an die nachgeborenen unausgesprochen: »BLEIB WEG VON MIR, DER DIR NICHT HELFEN KANN« (W 2 145). Allein die Schreibmaschine hält den sterbenden Dichter im Sperrfeuer der Versalien aus dem Schweigen, das sein Grab sein wird, heraus.

---

<sup>412</sup> Greiner bezeichnet die Figur des Engels als eine Figur der Grenzüberschreitung (s. a. Greiner 1992, 435), in deren Rede die Dichotomien von Lust und Qual, Rede und Schweigen, Gesang und Schrei, Himmel und Abgrund nicht mehr dialektisch vermittelt sind, sondern Grenzerfahrungen beschreiben. Ebenso wie die verschnürte Ophelia in der HAMLETMASCHINE nicht mehr als Sprecherin *ihrer* Textes auftritt (»Hier spricht Elektra«, W 4 554), ist der Engel lediglich die Projektion einer »Stimme« (W 5 16), die das Subjekt des Sprechens grundsätzlich in Frage stellt.

### TEIL III: INHALTLICH-FORMALE ANALYSE

---

#### 5. Der Titel

*Wie lang war ich in meinem Krieg mein eigener Feind.  
(Heiner Müller)*

»Dauernder Krieg ohne Schlacht«<sup>413</sup> – so eröffnet B. K. Tragelehn die Schlachtbeschreibung, mit der er die Arbeit seines Weggefährten Heiner Müller in einem poetischen Nachruf würdigt. Vom »Dröhnen der Trommel« und vom »Schrillen der Pfeifen« ist dort mit Emphase die Rede. Das »froststarre Banner« allerdings kündigt vom weniger rühmlichen Ende des Kampfesgeschehens, zumindest aus Sicht des Betrachters. Die Szenerie erstarrt im Frost, verschwindet im Schneetreiben, wird getilgt aus der kollektiven Erinnerung. »WILDHARREND / IN DER FURCHTBAREN RÜSTUNG / JAHRTAUSENDE« (W 4 553), mag der individualgeschichtlich niederschmetternde, menscheitsgeschichtlich optimistische Befund dieses unter der Erstarrung fortdauernden Krieges lauten. Befangen in der Notwendigkeit unseres Handelns, so will es Henri Bergson, nehmen wir vom Werden nur Zustände, von der Dauer nur Momente wahr. Wir kennen kein Werden, nur Gewordenes. Dabei ist das Sein nichts anderes als eine menschliche Prothese, gestülpt über den permanenten Wandlungsprozess, dem Geist und Materie unterworfen sind. Die reine Dauer (*durée*) hingegen ist fortdauernde Schöpfung, ununterbrochenes Hervorquellen von Neuem.

Der Titel KRIEG OHNE SCHLACHT zitiert den 1957 erschienenen gleichnamigen Roman von Ludwig Renn. Für den Intertexter Müller ist dies nichts Ungewöhnliches: Wenn nicht die Titel selbst (BAU, ZEMENT, WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE, MACBETH, HAMLETMASCHINE, etc.) so weisen jeweils Untertitel auf die Bezugspunkte seiner Schriften hin (»nach Motiven aus Erik Neutschs Roman SPUR DER STEINE«, »Nach Laclos«, »Nach Anna Seghers«, »Nach Kleist« etc.). In Renns Text finden sich indes keinerlei Anhaltspunkte zur Erhellung Müllers Titelwahl. Der Krieg *ohne* Schlacht konstituiert Müllers kriegsrische Verweigerungshaltung als Verweis ins Leere, als Harren – denn die »Schlacht« hat nicht stattgefunden: »mein Krieg war ohne Schlacht« (W 2 186), heißt es unter motivischer Verwendung des Titels in einem Text aus dem Entstehungsumfeld der Autobiografie, der einen alternativen literarischen Umgang mit dem Stoff der ersten Buchkapitel dokumentiert. Damit liefert der Titel einen Hinweis auf die strukturelle Vaterlosigkeit – Heraklit zufolge ist der Kampf aller Dinge Vater. Der Vater bleibt auf der Inhaltsebene des Textes als »Untoter« (KOS 73) im Gedächtnis des Sohnes haften, die Beziehung zu ihm als durch Beschreibung uneinholbare Leerstelle traumatisch besetzt. Die Beziehung zur Figur des Vaters und deren Metamorphosen (Diktatur, Staat, Stalin etc.) nimmt

---

<sup>413</sup> B. K. Tragelehn: Der Abschied. In memoriam Heiner Müller; nach Robert Payne und Tsien Tsan, Januar 1996. In: Stiftung Archiv der Akademie der Künste: Heiner-Müller-Archiv. Berlin 1998, 26

im Werk Müllers mithin einen ähnlich zentralen Stellenwert ein wie diejenige des Sohnes Franz Kafka. Von Bedeutung für das Dilemma dieser Abhängigkeit vom Vater, die die Schrift des Sohnes generiert, ist das anagrammatische Verhältnis der Begriffe »Vater« und »Verrat« (Werner), die auch in den Kindheits- und Jugendkapiteln Müllers Autobiografie eine herausragende Rolle spielen.

Ein theoretischer Ansatz, der Müllers Titel eher gewachsen scheint als die Verfolgung der falschen Fährte eines Arnold Friedrich Vieth von Golßenau (so der bürgerliche Name des aus einem sächsischen Adelsgeschlecht stammenden Ludwig Renn), findet sich bei Gilles Deleuze, der mit Blick auf seine eigene Arbeit als Philosoph von einem »Krieg ohne Schlacht« spricht. »Religion, Staat, Kapitalismus, Wissenschaft, Recht, öffentliche Meinung und Fernsehen sind Mächte, aber nicht die Philosophie. [...] Da die Philosophie keine Macht ist, kann sie nicht in eine Schlacht mit den Mächten treten, führt statt dessen einen Krieg ohne Schlacht gegen sie, eine Guerilla.«<sup>414</sup> Der Krieg des Philosophen ist eine Form der Auseinandersetzung, die die offene Schlacht scheut. Der Guerillero ist ein tellurischer Partisan im Sinne Carl Schmitts, der seine technologische Unterlegenheit durch die genaue Kenntnis des Terrains kompensiert und somit in der Lage ist, die technologische Überlegenheit der »Macht« (Religion, Staat, Kapitalismus, Wissenschaft, Recht, öffentliche Meinung, Fernsehen etc.) erfolgreich zu unterlaufen. Eine solcherart subversive Strategie kann den Texten Heiner Müllers freilich nicht abgesprochen werden, auch seiner Autobiografie nicht, einem für formale Experimente für gewöhnlich eher ungeeigneten Genre.

Der »Krieg« von dem bei Müller immer wieder die Rede ist, ist ein Spielmodell, das sich aus einer biografischen Erfahrung speist: »wir hatten nur Platzpatronen, das war mein Verhältnis zur Morgenröte, das war doch wesentlich gestört. Ich habe natürlich schon Morgenröten gesehen. Wobei mich der Sonnenuntergang immer mehr interessierte als die Morgenröte, weil er farbiger ist. Morgenröte ist heller vielleicht und etwas sehr Schüchternes.« (LV 151) Die Erfahrung des Krieges als vorbereitendes Spiel mit Platzpatronen und Prügeleien um »Lebensknüppel« (s. a. KOS 30) wird hier einer geschichtsphilosophischen Betrachtung eingestellt. Der Ausblick auf die Morgenröte einer neuen Zeit verpufft im hohlen Knalleffekt der leeren Patronenhülsen. Der Blick auf die sich erhellende Zukunft erfolgt aus der Perspektive des sinkenden Schiffs. Das Fest des Untergangs, der Tanz auf dem Vulkan, die Farbenpracht der Katastrophe prägen Müllers (gestörtes) Verhältnis zu einer Utopie, die jeweils nur in ihrem Negativbild aufzuscheinen vermag.

Die Begriffe »Krieg« und »Schlacht« bilden zentrale Topoi im Werk Müllers. Vom LOHNDRÜCKER bis zu GERMANIA 3 strukturiert der Zweite Weltkrieg seine Texte. Selbst der im Stück TRAKTOR thematisierte Aufbau des Sozialismus auf dem Lande wird von der vorangegangenen SCHLACHT perforiert, deren Geschosse den Boden gründlicher zu unterminieren verstanden, als die neuen Maschinen zu pflügen imstande sind: »UND ALS VERLOREN WAR DIE SCHLACHT / SIE GINGEN HEIM DAS SCHLACHTFELD IN DER BRUST / UND WURDE MANCHER NOCH ZU FALL GEBRACHT / SICH SELBER WAFFE UND SICH SELBER FEIND. / UND SIEGTE MANCHER DER SCHON NICHT MEHR WAR / WIE GRAS WÄCHST AUS DEN TOTEN FRÜH IM JAHR« (W 4 503) Noch Anfang der neunziger Jahre konstatiert Müller: »Es ist eine Illusion, anzunehmen, dass

---

<sup>414</sup> Deleuze 1993, 7

der Krieg vorbei ist. Vielleicht ist die Nachkriegsperiode vorbei, aber jetzt beginnt wieder mindestens eine Vorkriegsperiode.« (GI 3 144) Mit dem Fall der Mauer – die aus Müllers Sicht »ein Damm zwischen zwei Geschwindigkeiten« (ebd.) darstellte – entstehe ein Wirbel, der die Frage nach der Verteilung der Güter und Ressourcen zur zentralen Problematik des neuen Jahrtausends werden lasse. »Das ist der neue Krieg, der Krieg des dritten Jahrtausends und jetzt ohne ideologisches Kostüm.« (ebd.) Vielmehr stehen sich die Interessen nach dem Verschwinden des Ostblocks »nackt« gegenüber. Im Gespräch mit Alexander Kluge betont Müller, dass »der Krieg eigentlich nicht aufgehört hat. Es gibt in Wolokolamsker Chaussee diesen Satz: »Der Krieg hört nicht mehr auf, wenn man ihn einmal erlebt hat, hört er nicht mehr auf.«<sup>415</sup> Und er fügt hinzu: »Der Krieg ist zunächst mal ein Interessenkonflikt.« (WT 58) Der Satz erhellt die Titelkonstruktion, indem er den »Krieg« im Hegelschen Sinne als Konflikt (objektiver Widerspruch in individueller Repräsentanz) bezeichnet und ihn somit abhebt von der Kollision der Widersprüche in der »Schlacht«. Während sich laut Hegels Dramendefinition die im Konflikt aufgehobenen Widersprüche in der Kollision dialektisch entladen<sup>416</sup>, bleiben sie in Müllers Arbeit bestehen: Der Kern seines künstlerischen Schaffens besteht darin, die Konflikte aufzustauen, »nicht verbergend den Rest / Der nicht aufging im unaufhaltbaren Wandel« (W 4 85). In diesem Sinne erfüllt Müllers Kunst eine zutiefst moralische Funktion.

Die Beschreibung der eigenen Arbeit mittels der bellizistischen Terminologie findet in einem Text aus dem Nachlass seine vielleicht kohärenteste Form der Darstellung. »ZWISCHEN DEN SCHLACHTEN GEGEN MICH / Die meine Arbeiten sind / (Waffengattung und Kampfweise wechseln / Einer von uns gewinnt immer, meistens / Ist es der Andere) / Liegt eine tote Zeit, skandiert mit / Fütterung Beischlaf Drogen Geschwätz: das Leben. / Es ist zu lang, die Wunden / Schließen sich zu schnell.« (W 1 312) Das Gedicht verdeutlicht, dass das Leben des lyrischen Subjekts jenseits der »Schlachten« stattfindet, die es sich im Ringen um seine (ästhetische) Ausdrucksweise mit einem beliebigen Material selbst beibringt. Dieses Jenseits bleibt auf die rein kreatürlichen Bedürfnisse beschränkt. Insofern kann die autobiografische Schrift, die das Leben »zwischen« den Schlachten (Werken) einfangen soll, nur als »Krieg ohne Schlacht« begriffen werden, als tote Zeit, in der sich die Wunden

---

<sup>415</sup> WT 58. In WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE I: RUSSISCHE ERÖFFNUNG heißt es: »In meinem Kopf der Krieg hört nicht mehr auf« (W 5 96).

<sup>416</sup> »Das ursprünglich Tragische besteht nun darin, dass innerhalb solcher Kollision beide Seiten des Gegensatzes für sich genommen *Berechtigung* haben, während sie andererseits dennoch den wahren positiven Gehalt ihres Zwecks und Charakters nur als Negation und *Verletzung* der anderen, gleichberechtigten Macht durchzubringen imstande sind und deshalb in ihrer Sittlichkeit und durch dieselbe ebenso sehr in *Schuld* geraten. [...] So berechtigt als der tragische Zweck und Charakter, so notwendig als die tragische Kollision ist daher *drittens* auch die tragische Lösung dieses Zwiespalts. Durch sie nämlich übt die ewige Gerechtigkeit sich an den Zwecken und Individuen in der Weise aus, dass sie die sittliche Substanz und Einheit mit dem Untergange der ihre Ruhe störenden Individualität herstellt. Denn obschon sich die Charaktere das in sich selbst Gültige vorsetzen, so können sie es tragisch dennoch nur in verletzender Einseitigkeit widersprechend ausführen. Das wahrhaft Substantielle, das zur Wirklichkeit zu gelangen hat, ist aber nicht der Kampf der Besonderheiten, wie sehr derselbe auch im Begriffe der weltlichen Realität und des menschlichen Handelns seinen wesentlichen Grund findet, sondern die Versöhnung, in welcher sich die bestimmten Zwecke und Individuen ohne Verletzung und Gegensatz einklangsvoll betätigen. Was daher in dem tragischen Ausgange aufgehoben wird, ist nur die *einseitige* Besonderheit, welche sich dieser Harmonie nicht zu fügen vermocht hatte und sich nun in der Tragik ihres Handelns, kann sie von sich selbst und ihrem Vorhaben nicht ablassen, ihrer ganzen Totalität nach dem Untergange preisgegeben oder sich wenigstens genötigt sieht, auf die Durchführung ihres Zwecks, wenn sie es vermag, zu resignieren.« (Hegel: Ästhetik. Berlin/Weimar 1965. Bd. 2, 549f.)

schließen, die die ästhetische Produktion immer wider aufzureißen sich bemüht. In einer Invariante des Gedichtes, die sich als maschinenschriftlicher Entwurf mit handschriftlichen Korrekturen ebenfalls im Nachlass Heiner Müllers befindet, wird dieses Dilemma auf die Spitze getrieben, wenn ein jenseits des Textes befindliches Ich in einen imaginären Rollentausch zurückgenommen und demzufolge als inexistent behauptet wird: »zwischen den schlachten gegen mich, die meine arbeiten sind (Waffengattung und kampfweise wechseln, einer von uns siegt immer, die wunden schließen sich zu schnell), liegt eine tote zeit, skandiert mit beischlaf fütterung geschwätz; das leben. meine unfähigkeit, etwas EINFACH AUFZUSCHREIBEN. die unfähigkeit zu schreiben, außer in auf einem gegen einen vorgeschriebenen grundriss. Schreiben als DIENST NACH VORSCHRIFT. (ein irregulärer blankvers ist eine mutprobe vom schwierigkeitsgrad des ersten fallschirmsprungs.) Unfähigkeit zu erzählen: es setzt ein Ich voraus, den Erzähler, mit Interesse an wenigstens einem ~~andern~~ Ich Du. Mich hat es vielleicht nie gegeben. Ich (das) ist ein Rollentausch.« (HMA 4527) Wird das Schreiben als Kampf in einem/auf einem/gegen einen vorgeschriebenen Grundriss verstanden, geraten die kreatürlichen Betätigungen zwischen den Schlachten zur Kampfpause, zum »Krieg ohne Schlacht«. Die »Unfähigkeit zu erzählen«, schlägt sich in der Unfähigkeit der Beschreibung dieses kampflosen Zustandes nieder und verweist die Lebenserzählung als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln zurück in die Schranken der Arena, in der die Schlacht in der Schrift ausgetragen wird. Müller befindet sich damit in unmittelbarer Gefolgschaft Nietzsches: »Ihr sollt den Frieden lieben als Mittel zu neuen Kriegen. Und den kurzen Frieden mehr, als den langen.«<sup>417</sup> Das Schlachtfeld zu verlassen erweist sich als aussichtslos, die Versuchung es dennoch zu tun, ist groß, wie Müller im Versuch der Beschreibung eines Scheiterns festgehalten hat: »Eine Sprache ohne Wörter. Oder das Verschwinden der Welt in den Wörtern. Stattdessen der lebenslange Sehzwang, das Bombardement der Bilder (Baum Haus Frau), die Augenlider weggesprengt. Das gegenüber aus Zähneknirschen, Bränden und Gesang. Die Schutthalde der Literatur im Rücken. // Das Verlöschen der Welt in den Bildern« (W 4 87 / W 2 492) Das Ich hat die Wüste der Wörter und Bilder bereits verlassen, in welche der von keinem Lidschlag unterbrochene Blick auf die permanente Katastrophe der Geschichte fällt (s. a. Benjamins Engel). Der Versuch dem katastrophischen Zyklus einen Sinn abzugewinnen, bleibt vergeblich und taugt nur zur Schuttproduktion am Abgrund der Literatur, der immer flacher wird. Müllers Text beschreibt die Uneinholbarkeit des Beschriebenen durch die Beschreibung und stellt damit eine primär mimetische Funktion der Kunst radikal in Frage. Dem korrespondiert die Auffassung des Schreibens als »Kampf gegen den Text der entsteht« (KOS 299).

Der komplette Buchtitel Müllers Autobiografie lautet KRIEG OHNE SCHLACHT LEBEN IN ZWEI DIKTATUREN EINE AUTOBIOGRAFIE. Die explizite Bezugnahme auf ein Leben in Zwangslagen geht jedoch über den Nationalsozialismus und die frei gewählte Unterwerfung unter die »Diktatur des Proletariats« in der DDR hinaus. Der Text der Autobiografie wurzelt in zwei Diktaten väterlicher Herkunft, deren eines der Sohn mit Schweigen bedenkt (die erste Verhaftung des Vaters durch die SA, s. a. KOS 18f.), während er sich beim zweiten widerstandslos die Hand führen lässt (der Autobahnaufsatz, s. a. KOS 23f.). Die Struktur des doppelten Verrats (Ungehorsam/falscher Gehorsam) konstituiert die

---

<sup>417</sup> Nietzsche-W 2, 312

Lebensgeschichte – das Schreiben der Versuch, die Schuld abzutragen, indem es sie endlos repetiert, modifiziert oder bisweilen auch unterschlägt. Diktate stehen an der Schnittstelle von der Oralität zur Schriftlichkeit. KRIEG OHNE SCHLACHT stellt diese Grenzsituation immer wieder aus, indem es mit der Form des Interviews, des verschriftlichten Gesprächs spielt, diese Form jedoch permanent unterminiert. Wenn dem Individuum die Möglichkeit eines kohärenten Zugriffs auf die ihm zugrunde liegenden biologischen, historischen, psychologischen, sozialen etc. Dispositionen nicht an die Hand gegeben ist, muss die Überführung von Leben in Text in jeglicher Hinsicht scheitern. Diese Zwangsläufigkeit der notwendig ungenügenden Bedeutungsgeneration, die eine Lesbarkeit des Lebens suggeriert, indem sie es vertextet, scheint der Landläufigkeit des Untertitel EINE AUTOBIOGRAFIE zu entsprechen.

In einem Konvolut aus dem Privatbesitz des Regisseurs Stephan Suschke, das die letzte redaktionelle Überarbeitung Heiner Müllers an den Schlusskapiteln seiner Autobiografie dokumentiert, findet sich ein Blatt mit handschriftlichen Notizen, darunter zwei, die explizit als Titellentwurf, beziehungsweise Motto ausgewiesen sind. Während die späteren Untertitel hier bereits belegt sind, ist von KRIEG OHNE SCHLACHT an dieser Stelle noch nicht die Rede: »Titel / Leben in zwei Diktaturen / Autobiografie im Gespräch« (SUSCHKE, o. S.). Erst in zwei weiteren Nachlassdokumenten taucht der Titel erstmals im Zusammenhang mit der Autobiografie auf. In Verbindung mit Entwürfen zu einem Vorwort heißt es »Krieg ohne Schlacht / Leben in 2 Diktaturen« (HMA 4481), beziehungsweise »KRIEG OHNE SCHLACHT LEBEN IN ZWEI DIKTATUREN« (HMA 4482), wobei es sich im zweiten Fall vermutlich nicht um den Buchtitel, sondern um die Überschrift des Vorwortes handelt, die im ersten Fall deutlich abgehoben unter dem Titel erscheint: »Vorwort: Im Fadenkreuz« (HMA 4481). Im Zusammenhang mit dem geplanten Vorwort findet sich auch ein alternativer Titellentwurf, der explizit auf die Kommunikationssituation der Entstehung rekurriert: »Der Terror der Sprache / Die Sprache des Terrors / Leben in 2 Diktaturen / HM [Heiner Müller] im Gespräch m[it] KL [Katja Lange-Müller] [und] HM [Helge Malchow]« (HMA 4482). Der Titellentwurf ist in Form eines Fadenkreuzes gesetzt. Ergänzt wird die Titelnotiz durch eine Zeichnung Müllers, die hinter einem Fadenkreuz die Gesichtshälften Hitlers und Stalins verschmilzt. Als Motto ist vorübergehend ein Gedicht geplant, das dem ersten Band der Werkausgabe zufolge als Müllers erstes Gedicht ausgewiesen ist: »Auf Wiesen grün / Viel Blumen blühn / Die gelben den Schweinen / Die blauen den Kleinen / Der Liebsten die roten / Die weißen den Toten« (W 1 7) Es kann nur vermuten werden, dass damit ein Bezug zur Urszene Müllers Schreibens hergestellt werden sollte. Unklar ist ebenfalls, ob das gesamte Gedicht gemeint ist oder nur der zitierte Anfang: »Motto? – Auf Wiesen grün / Viel Blumen blühn« (SUSCHKE, o. S.) In der Druckfassung findet sich auf das Blumen-Gedicht kein Hinweis mehr. Dort dienen die Eröffnungszeilen des dritten Teils von Müllers VERKOMMENES UFER MEDEAMATERIAL LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN als Motto. Auf dem gleichen Blatt befindet sich eine Polemik, die sich möglicherweise auf die parasitäre Eigenschaft der Kritikerzunft bezieht: »Die Blattläuse können den Baum verlassen / Die Blätter nicht« (SUSCHKE, o. S.), zumindest legt dies eine weitere Notiz am untersten Blattsaum nahe, in der es heißt: »Kerndl und die Theaterkritiken im ND« (ebd.) Ein weiteres Indiz, dass es sich bei den Läusen um Kritiker handeln könnte ist eine Nachlassnotiz, die Müller auf dem »Neuen Deutschland« vom 8. Juni 1995 notierte. Auch hier finden sich Kritiker in ein Verhältnis zu Bäumen gesetzt, dieses Mal als Hunde: »Wenn ich (die) Kritiken

lese [...] Ich komme mir (langsam) vor wie ein Denkmal, das die Hunde anpissen – Aber ich lebe noch (ich bin kein Denkmal) → Auf diese tapferen Idioten – Hunde ohne Baum (critics)« (HMA 4489).

Den Titel KRIEG OHNE SCHLACHT gebrauchte Müller zuerst unabhängig von der Autobiografie, etwa im Kontext mit einem aus dem Nachlass veröffentlichten Neujahrsbrief an den Vater<sup>418</sup>. »Krieg ohne Schlacht = NYL Neujahrsbrief (letter to father)« (HMA 4201). Die handschriftliche Notiz wird vom Archiv – versehen mit dem Vermerk »unsicher« – auf »N.Y. 1978« (Neujahr 1978) datiert. In diesem Zusammenhang existieren mehrere Entwürfe, die sich auf ein von Müller nicht ausgeführtes Projekt beziehen, beziehungsweise zusehends in das Gravitationsfeld der Autobiografie geraten. So finden sich einige dieser Notizen im Nachlassmaterial der Autobiografie, andere werden alternativen Werkeinheiten zugerechnet. Da die Zeit der Entstehung jedoch in den meisten Fällen nicht dokumentiert ist, kann nicht mit Sicherheit nachvollzogen werden, ob Müller ältere Notizen als Arbeitsmaterial für die Autobiografie heranzog oder die Entwürfe erst im Zuge der Arbeit an KRIEG OHNE SCHLACHT entstanden sind. Im Entstehungszusammenhang mit dem Neujahrsbrief findet sich die Notiz: »war without battle = konkreter Beweis / f[ür] m[eine] Sprache d[es] Terror[s] (der gegen mich usw.) / march – PoW → Schwerin (Scheune) → way home → / first weeks → Tanz → first lovesex / E.L. Baum – Heim-/ weg vorbei an Kaserne – nights in Güstrow – / Abschied im Zug – Wiedersehen im Eis in Leipzig / (begin of new age (→ mit dem ich nicht kann) – coit. Für Mehl // = selten genug ist es d[as] Glück der Tiere: danach / E.L.«<sup>419</sup> Im gleichen Zusammenhang erscheint der Titel in einer anderen handschriftlichen Notiz: »Krieg ohne Schlacht // Tears (?) / (+) selten genug ist d[as] Glück der Tiere« (HMA 4527) Die Topoi der Texte überschneiden sich teilweise mit anderen Arbeiten Müllers. So findet sich »das Glück der Tiere« in der Figurenrede (Merteuil) in QUARTETT wieder (s. a. W 5 46f.). Die Stationen des Rückwegs aus dem Krieg werden sowohl in KRIEG OHNE SCHLACHT als auch in einem Prosatext aus dem Nachlass aufgegriffen (s. a. W 2 177–188). In einem Konvolut mit Arbeitsmaterial zu Müllers Autobiografie finden sich darüber hinaus weitere Entwürfe, die Hinweise auf den Titel enthalten und alternative literarische Gestaltungsweisen lebensgeschichtlicher Motive in Betracht ziehen: »KOS / An einem Sommertag, es muss Sommer gewesen sein, ich kann mich an Schnee nicht erinnern, kaum an Wind, nahmen wir auf dem Hauptbahnhof in Leipzig zwischen Gleis 8 + 9 oder 12 + 13 / [...] Abschied für immer, / I won't forget her last look / Knowing game is over –« (HMA 4476); »Eine Jugend in Deutschld. (KOS)« (ebd.); »Autoportrait between chairs // Selbstbildnis als j[un]g[er] Mann« (ebd.); »KOS (incl. Frkgb.) / Ich bin es meinem Vater schuldig! seine Geschichte noch einmal zu schreiben – Vater im Stalinkostüm (Anfang: Garten in Bulgarien Tod einer Heuschrecke)« (ebd.) Das letzte Notat enthält sowohl einen Hinweis auf den späten Prosatext THRAKISCHER SOMMER als auch auf das tatsächlich begonnene Prosafragment [Im Herbst 197.. starb ...]. Die Notiz, die das Motiv vom »Wiedersehen in Leipzig« aufgreift, steht im engen Zusammenhang mit dem Gedicht-Entwurf [Herztod in Leipzig]: »Mein Herz starb in Leipzig in einem Hotelzimmer / [...] Meine Geliebte erzählte mir dass ihre Mutter sie / Zu einem Mehlhändler geschickt hatte um / Mehl für die Kinder zu kaufen / Mit ihrem Leib

---

<sup>418</sup> [Ich sitze auf einem Balkon] (W 2 167f.)

<sup>419</sup> HMA 4198. Auf die sich hinter den Initialen E.L. verbergende verfloßene Liebe bezieht sich vermutlich Müllers gleichnamiger Gedichttitel (s. a. W 1 173).



der meine Liebe war / Mit ihren schönen Brüsten mit ihrem / Unvergesslichen warmen Schoß.« (HMA 4479) Im Anschluss daran folgt eine Passage, die das Verhältnis des Autors zu den beschriebenen Kriegsgräueln im Bild des Parsifal kommentiert: »*Parsifal in war* ein Kind geht durch die / Hölle + merkt es nicht / es kommt mir im nachhinein so vor als wäre ich immer durch Höllen + Himmel gegangen ohne Gefühl oder zu wissen d[en] Unterschied / vielleicht gibt es ihn nur für die Opfer – der Tod löst ihn auf / + selten genug ist das Glück der Tiere ...« (ebd.) Dass Müller die poetologische Selbstbestimmung wiederum mit dem »Glück der Tiere« in Verbindung bringt, erscheint angesichts der Behauptung einer quasi reflexionslosen »blinden« Erfahrung, die (wie die Tiere den paradiesischen Ursprung nie verlassen haben) gleichsam durch ein Unendliches gegangen sein muss, um das Maß moralischen Denkens außer Kraft setzen zu können, indes evident. Müller findet diesen Gedanken bei Nietzsche vorgeprägt. So heißt es im ZARATHUSTRA: »Dass ihr doch wenigstens als Tiere vollkommen wäret! Aber zum Tiere gehört die Unschuld.«<sup>420</sup>

Die erste explizite Nennung des Titels, respektive dessen Kürzels »KOS«, in Verbindung mit einem autobiografischen Projekt dokumentiert ein vierzehn Seiten umfassendes Konvolut mit Arbeitsmaterial zu KRIEG OHNE SCHLACHT, das vor allem ein Reservoir poetologischer Vergewisserungen im Zusammenhang mit der Entstehung der Autobiografie enthält. Dabei handelt es sich ausdrücklich um eine »poetische« Alternative zu der letztendlich realisierten Form des autobiografischen Interviews: »KOS (autobiogr[aphy] in poems) / ausgegraben was ich über mich / weiß – rennen zur / Mutter am Gartentor / V[on] Fahrrad überfahren / Die Einsamkeit im ›Kollektiv‹ / [...] NYL [New Years Letter] / Gespr[äch] m[it] d[em] / Großv[ater] / Letter AS« (HMA 4480) Dass Müller parallel zur Entstehung der Autobiografie an einem Projekt »KOS« / »Krieg ohne Schlacht« / »war without battle« festzuhalten scheint, macht zunächst stutzig. Möglicherweise hielt er den ursprünglich in einem anderen Kontext verwendeten Titel nach Beendigung der redaktionellen Arbeit an der Autobiografie für diesen Text adäquat. Umso erstaunlicher scheint es, dass Müller die Suche nach einer kohärenten Prosaform fortsetzt. Der Text [Im Herbst 197.. starb ...], der sich eng an den nun vergebenen Titel der Autobiografie anlehnt (»mein Krieg war ohne Schlacht«, W 2 186) und offenbar auf dem gleichen (autobiografischen) Material beruht, zeugt andererseits von tiefem Misstrauen gegenüber der in KRIEG OHNE SCHLACHT vorgenommenen Darstellung. Insofern müssen die Skizzen auch als Ausdruck eines latenten Ungenügens angesichts der Stoffbearbeitung im Rahmen der Arbeit an der Autobiografie gelesen werden. Das Ungenügen mag einen wesentlichen Grund in der Kanonisierung des Werkes durch die Autobiografie haben, die dem von Müller wiederholt verworfenen Prinzip der Selektion unterliegt. Ihren sichtbarsten Ausdruck findet diese Tatsache in der Subsumierung eines Lebens unter die dramatischen Texte des Autors: Zwölf von insgesamt neunundzwanzig Kapiteln beziehen sich explizit auf Stücketitel, weitere sieben nehmen auf Literatur und Kunst (respektive andere Künstler) im weiteren Sinne Bezug. Das Inhaltsverzeichnis liest sich zunächst wie der Entwurf zu einer Arbeitsbiografie und liefert damit zugleich einen wichtigen Hinweis auf das Verhältnis von Leben und Schreiben, die Müllers Auffassung zufolge, keine getrennten Bereiche darstellten. Es geht Müller um die Texte, deren Existenz an das Verbot der Selbsterkenntnis gebunden ist. Der Blick auf die Textgenese der Autobiografie bestätigt diese Tendenz: Private Offenbarungen, die zur Erhellung oder bewussten Verdunklung des Werkes keinen Beitrag

---

<sup>420</sup> Nietzsche-W 2, 319

leisten, werden systematisch getilgt. Als *confessiones* taugen Müllers Erinnerungen daher in keiner Weise.

Die meisten der in KRIEG OHNE SCHLACHT aufgerufenen Arbeiten sind dramatische oder in dramatische Konstellationen eingebundene Prosatexte. Dieses Primat führt den Protagonisten als Dramatiker vor und verfestigt damit das (von Müller selbst gepflegte) Klischee des Stückeschreibers. Als später Versuch, die starre Fixierung aufzubrechen, kann eine Präambel zur geplanten Werkausgabe im Suhrkamp-Verlag gelesen werden, die das Prinzip »brutaler Chronologie« (s. a. W 1 331–333) zu ihrer verlegerischen Maxime erhob: »Zum Editionsprinzip. Gegen den (Pseudo)begriff der Vollendung (Vollkommenheit) der aus der Warengesellschaft (Markt) gekommen ist. Akzent auf Prozess statt auf Resultat. Blick auf das Ausgelesene, d[as] i[st] was bei der Auslese (via Vollendung) verworfen wird. Das Ungenutzte mag brauchbar, das Verworfene notwendig sein: Wenn die Felder abgeerntet sind, lesen die Armen die Ähren auf, ernten heißt verschwenden.« (HMA 4951) In diesem Sinne setzt die Publikation der Werke Müllers unter Berücksichtigung dessen Nachlasses und weiterer Quellen den Krieg unter anderen Prämissen fort. Was bleibt, sind die Texte – der Krieg geht weiter. »Die Spur seiner schreibenden Hand / Vor meinem Auge / Schwarz auf weiß Krieg ohne Schlacht / Dauernd«<sup>421</sup>.

---

<sup>421</sup> B. K. Tragelehn: Der Abschied ... a. a. O. 26

## 6. Die einzelnen Kapitel

*Es hat noch keinen Frieden gegeben in diesem Jahrhundert.  
(Heiner Müller)*

### 6.1. 1929–39, Poetik statt Genetik

Das erste Kapitel, »Kindheit in Eppendorf und Bräunsdorf, 1929–39« umfasst in der Druckfassung von 1992/94 vierzehn Buchseiten. Die Überschrift suggeriert durch die Fokussierung auf einen Lebensabschnitt (»Kindheit«) und die zusätzliche kalendarische Angabe des Zeitraums den Gestus einer Chronik, der mit dem dritten Satz des Kapitels, der das Geburtsdatum benennt (»9. Januar 1929«, KOS 13), scheinbar korrespondiert. Auch ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis legt die Vermutung nahe, dass es sich bei dem vorliegenden Text um eine – seinem Gegenstand entsprechend den Dichter ins Zentrum stellende – Werkchronik handelt: Neben topografischen und chronologischen Angaben überwiegen die Stücktitel. Dennoch – oder gerade deshalb – ist eine kritische Hinterfragung der objektiven Darstellung einer notwendig immer fragwürdigen kausalen Beziehung zwischen Leben und Werk unumgänglich. Zumal der Objektivitätsanspruch des Chronisten im Text der Autobiografie in der Tat weitestgehend getilgt ist. Beim Lesen von KRIEG OHNE SCHLACHT wird deutlich, dass der dokumentarische Duktus der Kapitelüberschriften mitnichten in der Lage ist, das Auseinanderdriften der Identitäten zu bannen. Sie erscheinen vielmehr als Relikte der Struktur einer lediglich hypothetisch behaupteten Persönlichkeitsentwicklung, die vom Text selbst permanent unterlaufen wird. Insofern verweist bereits das Inhaltsverzeichnis auf eine Einsicht, die, wenngleich im Textverlauf immer wieder aufscheinend, erst am Ende des Textes explizit wird: Die Unmöglichkeit einen Gegenstand – in diesem Falle das eigene Leben – zu beschreiben, ohne ihn schreibend zu verändern.

Bereits das Subjekt des ersten Satzes erweist sich als überaus komplexe poetische und poetologische Konstruktion. Anfang der achtziger Jahre bezeichnete Müller die Geste der Ich-Setzung in einem Interview als Überwindung seiner Feigheit, mit persönlichem Konfliktmaterial umzugehen. »Für mich ist die erste Person sehr persönlich. Der Zwischenraum zwischen ›ich‹ und ›ich‹ ist so riesig ...« (GI 1 95). Die Umsetzung dieser uneinholbaren Differenz in ein ästhetisches Modell verlangt die Irritation subjektzentrierten Denkens, eine Aufspaltung und ständige (An-)Verwandlung eines Ich, das keine reflektierende Instanz ist, sondern ein Teil des Reflexionszusammenhangs selbst. In einem aus dem Nachlass veröffentlichten Gedicht mit dem Titel AUF DER SUCHE NACH ODRADEK, geht das lyrische Ich an der Last seiner Individuation zugrunde: »Nach dem Verschwinden der Mütter das Trauma der zweiten Geburt / Und was ich sah war mehr als ich ertrug« (W 1 300). In Kafkas streng durchkomponiertem Textstück DIE SORGE DES HAUSVATERS, das Müller mit dem Titel, aber auch thematisch aufruft, erscheint das

»Wesen«<sup>422</sup> Odradek als Katalysator für die Verfassung eigener Subjektivität, ein Vorgang der sich als Emanzipation des Sprechers in der Figur des Hausvaters niederschlägt und zugleich als Entfremdung erfahren wird. In beiden Texten – Kafkas wie Müllers – tritt das Ich erst im letzten Absatz/Vers auf und ist dort in einer Perspektive seines Scheiterns, beziehungsweise seiner Aufhebung beschrieben. Es ist mithin Resultat einer Suche nach einem anderen Dasein, einer geschichtsphilosophischen Hoffnung, die man nicht zu fassen bekommt.<sup>423</sup> Im Denken Müllers korrespondiert die »ODRADEK-Funktion« (W 8 206) mit dem marxistischen Imperativ der Weltverbesserung: »Die Sorge des Hausvaters, eine Funktion, die vor 100 Jahren mit den Sozialdemokraten, dann mit den Kommunisten, daneben immer mit den Intellektuellen besetzt war« (ebd.). Bei Kafka erscheint mit der Setzung des Ich am Ende des Textes die Entfernung zum gesuchten Gegenstand, der sich dem unbestimmten »man« des vorherigen Absatzes noch willig als Dialogpartner darbot, am größten. »Sollte er [Odradek] also einstmals etwa noch vor den Füßen meiner Kinder und Kindeskindern mit nachschleifendem Zwirnsfaden die Treppe hinunterkollern? Er schadet ja offenbar niemandem; aber die Vorstellung, dass er mich auch noch überleben sollte, ist mir eine fast schmerzliche.«<sup>424</sup> Die vollkommene Enthobenheit Odradeks von der eigenen Existenz kann vom Individuum nicht verschmerzt werden. Der letzte Vers Heiner Müllers Gedicht knüpft an diese Verlorenheit subjektiver Erkenntnis und der daraus sich ergebenden Perspektivlosigkeit an, indem er die Folgen der Individuation als unerträglich beschreibt. Das »Trauma der zweiten Geburt« besteht in der Leerstelle, die die als notwendig erfahrene Selbstsetzung zurücklässt. Sie ist die Wunde, die der dionysische Blick ins gleißende Sonnenlicht verursachte. Die Suche nach neuer Sinnstiftung infolge weggebrochener Gewissheiten im Bild des »Verschwinden[s] der Mütter« ist in der Folge nur noch durch den blinden Schleier der Maja möglich. Dieser Schleier ist die Kunst, die auf das Grauen der Individuation verweist, ohne es selbst benennen zu können. Es wird uns überleben oder zerreißen.

Das Trauma der zweiten Geburt – ein Prozess der Selbsthervorbringung, die von vornherein zum Scheitern verurteilt ist – und die damit verbundene Furcht vor dem Gebrauch der ersten Person erfährt in der Geburtsszene im ersten Absatz der Autobiografie eine Umwertung ins Poetische: »Ich war eine schwere Geburt.« (KOS 13) Wie im vorangegangenen Kapitel zur Materialgrundlage der vorliegenden Untersuchung bereits ausgeführt wurde, zeigt das »Ich«, das den Text KRIEG OHNE SCHLACHT eröffnet, die Ablösung von allen außerliterarischen Bezügen an – sei es die biologische oder soziale Herkunft, die Autorschaft Heiner Müllers oder die Verankerung in einer reflektierten Vergangenheit. Das Ich steht isoliert am Beginn einer Versuchsanordnung, die den Gehalt dieser diskursiven Aussage in einer Reihe von Experimenten zu bestimmen versucht. Dieser Gehalt hängt wesentlich vom Aufbau der jeweiligen Versuchsanordnung ab und verändert sich mit ihr. Mit jeder neuen Situation, beziehungsweise Figuration, in die das Ich gestellt wird, verändert sich seine Funktion. Eine eindeutige Bestimmung dieser Funktion scheint insofern unmöglich, so dass über eine endgültige Verfasstheit des Ichs keine endgültige Aussage getroffen werden kann. Einen Anhaltspunkt dafür, dass es sich bei der Aussage »Ich« vielmehr um ein Werden als um einen

---

<sup>422</sup> Kafka-GW 5, 129

<sup>423</sup> Die Philologie des Wortes Odradek verweist laut Hartmut Binder auf »ein Wesen außerhalb der Ordnung, das sich im geschriebenen Wort nicht fangen lässt« (Binder 1982, 232).

<sup>424</sup> Kafka-GW 5, 130

Seinszustand handelt, ist das Zitat, das Müller seiner Autobiografie als Motto voranstellt. »Soll ich von mir reden Ich wer / Von wem ist die Rede wenn / Von mir die Rede geht Ich wer ist das« (KOS 9). Die drei Verse eröffnen den dritten Teil des Stücks VERKOMMENES UFER MEDEAMATERIAL LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN, der ausgehend von dem antiken Topos der Lebensfahrt eine sowohl philosophie- wie auch literaturgeschichtlich weit ausholende Poetik des Scheiterns entwirft. Die sukzessive Auflösung der Identität eines seiner Rede mächtigen Subjekts (»Soll ich von mir reden«) wird bereits im ersten Vers unterlaufen. Mit dem verweislosen Fragewort beginnt die Dekonstruktion des sich selbst gewissen Subjekts (»Ich wer«), das in den nächsten eineinhalb Zeilen (»Von wem ist die Rede wenn/ von mir die Rede geht«) einem Diskurs einverleibt wird, auf den es selbst scheinbar keinen Zugriff mehr hat und gipfelt in ein vom Sprecher abgelöstes Sprechen über das Ich. Indem die zweite Hälfte des dritten Verses (»Ich wer ist das«), vom Subjekt der Äußerung absieht, gewinnt die Frage nach dem Ich volle Konsistenz. Durch die Vorwegnahme des fragmentarischen Motivs »Ich wer« im ersten Vers, ist der Beginn des letzten Halbverses zugleich als Zitat ausgewiesen, das die Ursprungslosigkeit des Sprechens zusätzlich unterstreicht. In der Folge spielt das Stück LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN (Un-)Möglichkeiten und Konstellationen einer immer wieder scheiternden Neukonstitution des Text-Ichs durch. Auch in KRIEG OHNE SCHLACHT sind die Konstellationen, deren Kristallisationspunkt das Ich nicht sein kann, weil es erst aus ihnen hervor geht, von grundlegender Bedeutung. Vor dieser Folie wird der gesamte Text Müllers Autobiografie lesbar als der (schwere) Geburtsvorgang eines Ich, das sich durch sein Sprechen (»über andere«, KOS 366) permanent selbst hervorbringen muss. Ein Sprecher, der souverän über den Text verfügen würde, existiert nicht. Es handelt sich bei diesem (ästhetischen) Text vielmehr um die sprecherlose Sprache eines »kommenden Volkes«<sup>425</sup>.

Im Nachlass Heiner Müllers finden sich Notizen aus dem Entstehungszusammenhang von KRIEG OHNE SCHLACHT, die mit der Geburtsszene in unmittelbarer Verbindung stehen. Es handelt sich dabei um einen alternativen poetischen Umgang mit dem Material, das Ella Müller dem Dichtersohn durch ihre Erzählung an die Hand gab<sup>426</sup>.

Der Krieg war für den Ausländer im eigenen Land kein Einschnitt, weil er immer schon sein Lebensraum gewesen war. Er wollte nicht kommen, sagte meine Mutter von meiner Geburt, die neun Stunden gedauert hatte. Wenn sich mir jetzt der dumme Satz aufdrängt: Heute weiß ich: er wusste warum, weiß ich mit dem gleichen Atemzug, dass er eine Anmaßung und gleichzeitig eine Lüge ist.

Meine Mutter sagt von meiner Geburt  
Er wollte nicht kommen neun Stunden lang  
Die Hebamme, die mich ins Leben zwang  
Hat mit Gott und Teufel gehurt

<sup>425</sup> Deleuze 2000, 15

<sup>426</sup> »... 1929, im Januar. Das war der schlimmste Winter, den es eigentlich je gegeben hat. [...] So eine furchtbare Kälte. Und der Heiner wollte nicht kommen. Es ging früh um acht los und bis abends um neun. Immer noch nicht, der wollte nicht auf die Welt. Und ich hab gejammert und gejammert, ach, der wollte nicht und ich wollte sterben. Die Hebamme hat mich angebrüllt, ich sollte mich schämen und froh sein, dass ich ein Kind kriege. Ich hab mich dann geschämt, aber der wollte nicht und die Schmerzen und alles. Dann, abends um zehn, neuneinhalb Pfund. Meine Güte! Ich war doch klein und zierlich!« (Ella Müller: Erinnerungen der Mutter. In: KALKFELL, 247–259, hier 241)

Seitdem steht zwischen mir und mir  
Ein Engel der taub ist und stumm  
Der die Schlüssel verwahrt Tür um Tür  
Zu den Abgründen um uns herum

Mein Schreiben ist der Kampf mit diesem Engel um die Schlüsselgewalt über die  
Abgründe (gegen das – zentrale – Ich)  
(HMA 4476)

Die Verknüpfung von Prosa und Vers kann als paradigmatisch für Müllers gattungsübergreifenden Literaturbegriff gelten. Sie dokumentiert zugleich die Suche nach einer Form, dem Material beizukommen, ohne es zu beschneiden und hebt den Entstehungsprozess im Produkt nicht auf. Der in drei Teile gegliederte Entwurf um das Thema der Geburt ist insofern bedeutungsvoll, als er die Konstitution des Ich aus dem nicht sinnvoll zu beendenden Kampf um die Herrschaft über die dunklen, (individuell wie kulturell) unbewussten Seiten der Existenz explizit unterstreicht, während ihr beim ersten Satz der Autobiografie (»Ich war eine schwere Geburt«, KOS 13) aufgrund seiner poetisch verdichteten Gestalt nur noch mit größerem Analyseaufwand beizukommen ist. Der Einstieg in den ersten Teil des Fragments geschieht über die Topoi des »Krieges« und des »Ausländers«. Während der »Krieg«, ähnlich Deleuze/Guattaris »Kriegsmaschine«<sup>427</sup> im Sinne einer ästhetisch-philosophischen Kategorie, die Grundstruktur nicht nur Müllers Autobiografie wesentlich prägt, wird die Figur des »Ausländer[s]« (KOS 27f.) im zweiten Kapitel von KRIEG OHNE SCHLACHT bestimmend, in dem es um die als »Emigration« (KOS 27) geschilderte Fremde Mecklenburgs geht, in das die Familie im Jahr des Kriegsbeginns, 1939, verzog. Hinter dem Topos des »Ausländer[s]« im eigenen Land verbirgt sich eine Struktur, die Deleuze/Guattari mit dem Begriff »Fremd-Werden« immer wieder beschrieben haben. Es ist das Bewegungsprinzip der »Kriegsmaschine« und in diesem Sinne ihr Imperativ. »... immer schon« kann in diesem Zusammenhang nur bedeuten, dass es sich um eine Forderung handelt, der das Ich des ersten Satzes sich explizit verpflichtet, ohne dass diese Forderung von ihm selbst stammen würde, was dadurch bestätigt wird, dass dieser folgenschwere Satz der Erzählung der Geburt durch die Mutter vorangestellt, die Fremdheit dem Vorgang der Individuation vorgängig ist. Die Selbstgewissheit der subjektiven Bestätigung (»Heute weiß ich: Er wusste warum«) des mütterlichen Urteils (»Er wollte nicht kommen«) muss demzufolge als »Anmaßung« und »Lüge« verworfen werden. Es kann keine Erkenntnis des Fremd-Werdens geben, es ist eine lebendige Praxis (»Atemzug«), ein Fort-Schreiten. Das Dilemma des Nicht-Wissen-Könnens des »immer schon« Gewesenen tritt in dem achtzeiligen Gedicht vorerst in den Hintergrund. Die beiden ersten Verse greifen die Erzählung der Mutter noch einmal auf. Durch den Reim sind sie verklammert mit dem als »Zwang« geschilderten Geburtsvorgang (ein Element, das die Erzählung Ella Müllers bereits enthält: »Die Hebamme hat mich angebrüllt, ich sollte mich schämen und froh sein, dass ich ein Kind kriege.«<sup>428</sup>). Der wird ins Werk gesetzt von einer »Hebamme«, die als Hure der (allegorischen) Figuren »Gott und Teufel« von den (moralischen) Prinzipien gut und böse legitimiert ist, das Kind in die Welt zu zwingen. Wichtig sind die Folgen, denn sie generieren Müllers Schreibzwang. Die Figur des taubstummen Engels ruft andere Engelsbilder Müllers

---

<sup>427</sup> Deleuze/Guattari 1992, 481ff.

<sup>428</sup> Ella Müller: Erinnerungen der Mutter ... a. a. O. 241

auf, insbesondere jenen taub-blinden des dramatischen Gedichts aus den fünfziger Jahren, dem die Zukunft »die Augäpfel sprengt wie ein Stern, das Wort umdreht zum tönenden Knebel, ihn würgt mit seinem Atem« (W 1 53). In diesem Gedicht wurde geschichtliche Praxis von der Zukunft erstickt. Im Gegensatz zu diesem Szenario wirkt hier von vornherein ein Schweigegebot. Der taubstumme Engel kann weder befragt werden, noch könnte er eine Antwort erteilen. Er bewacht die Türen zu den Abgründen, welche vielleicht das von Faust begehrte Wissen beherbergen, »was die Welt im Innersten zusammenhält« (KOS 271), vielleicht aber auch nichts. Müller behauptet, ihn interessiere das ohnehin nicht, vielmehr wolle er »wissen, wie sie abläuft« (ebd.). Paradoxe Weise ist die stumme Welt des Gedichts, in der die Frage nach (Ab-)Gründen unmöglich ist, die Geburtsstätte der Sprache des Dichters. »Vor dem Wort ist immer das Schweigen, und das Schweigen ist die Voraussetzung für Sprechen.« (GI 2 41) Das Movens müllerschen Schreibens liegt in der Vermittlung dieses Schweigens. Es verwehrt sich der Beschreibung und also Beherrschung der Abgründe. Wurde der permanente Krieg bereits im ersten Teil des Textes als Lebensraum gekennzeichnet, wird dieser Lebensraum im Schlussteil mit dem Schaffensraum des Dichters identifiziert. Leben und Schreiben fallen in eins. Der Kampf um die Herrschaft über die Schlüssel verhindert die Verfügungsgewalt über das Unbekannte. Er ist auch beschreibbar als Krieg »gegen das – zentrale – Ich«, das in diesem Zusammenhang identisch sein dürfte mit den von der westlichen Welt bevorzugten subjektzentrierten Denkmodellen.

Ein handschriftliches Traumprotokoll, notiert auf einem gesonderten Blatt des gleichen Fragments, liefert eine Variation des Themas. Der empirische Bezug – die Geburt Heiner Müllers in der Erzählung der Mutter – ist in diesem kleinen Fragmentbaustein, wie dann auch in seiner Autobiografie, getilgt. Die Rede ist lediglich von den Folgen, die umso schwerwiegender sind: »... dream meine Mutter die alte Erinnye/Furie mit einem Feuerhaken (glühender) lachend in meine Schulter [...] Mutter die einen glühenden Feuerhaken lachend in meine Schulter schlägt (Du bist mein Sohn) [...] zwischen mir + mir steht ein Engel, er ist taubstumm. Er verwahrt die Schlüssel zu den Abgründen in mir + um mich herum. M[ein] Schreiben ist der Kampf mit diesem Engel um die Schlüsselgewalt.« (HMA 4476) Der familiären »Traumhölle« (W 5 80, s. a. das Nachlassfragment »Familienalbum (dreamhell)«, HMA 4472), in der die Mutter »als Furie«<sup>429</sup> auftritt, die den Sohn mit einem »glühenden Feuerhaken« züchtigt und an seine Verwiesenheit auf den Ursprung bei ihr, der Mutter, gemahnt (»Du bist mein Sohn«), entrinnt der Sohn nur, indem er das Schlachtfeld betritt, das sein Schreiben ist: »Das eigentliche Schreiben ist ein Kampf gegen den Text, der entsteht.« (KOS 299) Bernd Böhmels Bestimmung der gesellschaftlichen Funktion der Frau als Mutter des Krieges trifft auf Schlieffen gleichermaßen zu wie auf Müller. »Von den Vätern lernen wir sterben. In der Frau begegnet uns der Krieg in seiner unauslöschlichen Dauer.«<sup>430</sup> Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist ein zunächst belanglos erscheinender Satz aus dem Text der Autobiografie: »Ich glaube, meine Mutter war vor mir schon einmal schwanger. Aber sie hatten kein Geld und keine Wohnung.« (KOS 15) Die vermeintliche Abtreibung lässt den Erzähler als Glied einer manipulierten Erbfolge erscheinen. Sie nötigt den Erstgeborenen,

---

<sup>429</sup> »Ich habe zufällig, kurz bevor sie [die Mutter] starb, von ihr geträumt. Sie ist vor einem halben Jahr gestorben, und das war ein merkwürdiger Traum, auch ein ganz schrecklicher. Allerdings wusste ich nicht, dass sie das ist. Ich habe geträumt, dass eine alte Frau mit weißen Haaren auf mich zukommt, und zwar als Furie. Und als ich aufwachte, wusste ich, das war meine Mutter.« (LV 110)

<sup>430</sup> Böhmel 1992, 451

eine illegitime Erbschaft anzutreten. Aus der Entzogenheit des Gegners im Kampf um die rechtmäßige Nachfolge – ein Äquivalent zum taubstummen Engel – resultiert der Krieg ohne Schlacht. Nicht sinnvoll wäre ein Ende des Krieges zwischen Engel und Sprecher des Textes deshalb nicht, weil es entweder das Einswerden mit dem Taubstummen und also sein Verstummen anzeigen würde oder – im Falle der Niederlage des Engels – die Anhebung des Abgrundes auf das Niveau des Bewusstseins, seine erkenntnismäßige Durchdringung und somit letztlich seine Liquidierung. Auch in diesem Fall wäre das Ende der Schrift die Folge, weil das Kommunikationssystem sich auf das Unbekannte – die dem Subjekt nicht erschließbaren Abgründe – bezieht. So lange der Kampf dauert, bleiben die Türen verschlossen. Hier schließt sich der Bogen zum ersten Satz des Fragments, in welchem von dem »immer schon« bewohnten Lebensraum des Krieges die Rede ist. Zugleich erschließt sich damit der utopische Gehalt eines Denkens, das Müller in der Überarbeitung letzter Hand auf einen Satz zu reduzieren vermag, der Begründung und zugleich Voraussetzung seiner Sprache ist: »Ich war eine schwere Geburt.« (KOS 13)

Die Bezeichnung der Figuren im sich unmittelbar anschließenden Herkunftsteil macht deutlich, dass von einem vordergründigen Realitätsbezug der lebensgeschichtlichen Darstellung abzusehen ist. Von Genetik (Vater, Vater des Vaters, Mutter des Vaters etc.) lässt sich nur bedingt sprechen. Sie ist allenfalls Genmanipulation, eine postume Konstruktion. Vielmehr handelt es sich um die Genese literarischer Figuren und Figurationen. Der *BERICHT VOM GROSSVATER* (1951) und *DER VATER* (1958) sind nur die prominentesten Vorläufertexte für die familiäre Konstellation in *KRIEG OHNE SCHLACHT* (im Nachlass finden sich eine Vielzahl weiterer Quelltexte). Nicht zufällig nimmt Müller in seiner Autobiografie explizit Bezug auf die beiden frühen Prosatexte. Wie das »Ich« des ersten Satzes der Exposition sind Eltern und Großeltern Figuren in einem poetischen Spiel, die auf das Ich verweisen, indem ihnen die Rollen von Vater, Mutter, Großmüttern und Großvätern zugewiesen werden. Ein Abgleich mit den »realen« Vorfahren Heiner Müllers wäre in diesem Zusammenhang kaum einträglich. Erscheint die Beleuchtung der »soziale[n] Determination«<sup>431</sup> einer Person für die biografische Darstellung legitim, ist sie hinsichtlich ihres künstlerischen Ausdrucks bedeutungslos. Eine Trennung von Leben und Werk unter der Prämisse einseitiger Determination ist aus ästhetischer Perspektive nicht sinnvoll, weil sie den Schöpfer vom Schaffensprozess, den Schaffensprozess vom Werk ablöst. Ein Vorgehen aber, das den Text als Reflex auf eine eindeutig bestimmbar Ursache außerhalb des Textes festlegen wollte, würde vom Text selbst absehen. Schließlich geht es bei literarischen Texten nicht um die Nachahmung einer außerhalb der Texte gelegenen »Wirklichkeit«, sondern um die Bedeutungsproduktion einer kohärenten Wirklichkeit des Textes. »Viel wichtiger als Wahrheit«, betont Müller, sei ihm »Phantasie; das, was Phantasie freisetzt. Daraus entstehen Wirklichkeiten. [...] Das Poetische ist das absolut Reelle« (GI 2 37). In *KRIEG OHNE SCHLACHT* versucht Müller folglich ganz bewusst »das Autor-Ich von seinem biografisch-sozialen Umfeld weitgehend abzulösen und es wie eine dramatische Figur zu inszenieren«<sup>432</sup>.

Eine handschriftliche Notiz belegt, dass sich Müller während des Entstehungsprozesses bewusst mit dieser Problematik auseinandergesetzt hat: »eigent[liche] Biografie die Texte / (deshalb [ist die Biografie] kein Gegenstand von Literatur) / Banalität der Fakten macht mir

---

<sup>431</sup> Hauschild 2001, 14

<sup>432</sup> Pickerodt 1995, 65



bewusst, dass meine Texte der Traum von einer Sache (function of art)« (HMA 4480). Nur in der ästhetisch transzendenten Form – und das wird hier als ›Funktion der Kunst‹ bezeichnet – ist das Leben für den Künstler überhaupt von Bedeutung. Diesseits von Kunst lässt sich das Leben in den Augen des Dichters hingegen nicht sinnvoll beschreiben, hat es keine Funktion. Es bedarf dazu eines übergeordneten Zieles, das jedoch blind bleiben muss, in jedem Fall dem Zugriff durch das Bewusstsein entzogen (»Traum von einer Sache«), denn »Kunst ist was man will, nicht was man kann« (W 8 210). Die Erkenntnis verhindert geschichtliche Erfahrung oder, wie Nietzsche schreibt: »Die Erkenntnis tötet das Handeln, zum Handeln gehört das Umschleiertsein durch die Illusion.«<sup>433</sup>

In der Folge soll versucht werden, die Funktion der ›Ahnen‹ für den Text des ersten Kapitels näher zu bestimmen. Um die Spezifik im Umgang mit diesen Figuren in der Druckfassung von KRIEG OHNE SCHLACHT veranschaulichen zu können, werden – wo die Überlieferungssituation dies zulässt und es sich im Rahmen der Analyse als sinnvoll erweist – Material aus dem Entstehungszusammenhang, beziehungsweise alternative poetische Gestaltungsmöglichkeiten herangezogen. Der Vergleich der erhaltenen Fassungen<sup>434</sup> offenbart eine deutliche Tendenz zur Verknappung des Textes und zur stilistischen Vereinheitlichung. Strukturell sind jedoch alle Elemente des abgedruckten Textes auf diese früheren Textstufen zurück verfolgbar. Über Vater und Mutter wird in KRIEG OHNE SCHLACHT zunächst die Großelterngeneration eingeführt. »Mein Vater ist in Bräunsdorf geboren. [...] Der Vater meines Vaters war Strumpfwirkermeister in einer Textilfabrik, Arbeiteraristokratie, von der Mentalität her sehr nationalistisch. Er war Soldat im Ersten Weltkrieg. Darüber hat er nie gesprochen. Dann war er in irgendeinem patriotischen Turnverein.« (KOS 13) Die Verwendung der Possessivpronomen und der ausdrückliche Verweis auf das Verwandtschaftsverhältnis (»mein Vater«, »Vater meines Vaters«) unter Aussparung von Eigennamen bindet die Figuren in doppelter Hinsicht an die Rede des Erzählers. Der vermeintlichen biologischen Erzeugung des Erzählers durch seine Vorfahren, die einst selbst »geboren« wurden, steht die Erschaffung literarischer Figuren mit funktionellem Verwandtschaftsstatus im Textkorpus der Autobiografie gegenüber. Die nähere Charakterisierung des Großvaters betont die Künstlichkeit dieser Figur, indem sie vornehmlich Züge an ihr herausstellt, die für die strukturelle Verfasstheit des Autor-Ichs in der Folge des Textes und hinsichtlich anderer Texte, auf die KRIEG OHNE SCHLACHT explizit und implizit verweist, bedeutsam werden sollen. Der ambivalente Begriff der »Arbeiteraristokratie« lässt den Großvater im Lichte eines gebrochenen Klassenbewusstseins erscheinen. Seine Qualifikation adelt ihn gegenüber den ihm unterstellten Arbeitern, zugleich ist er einer der Ihren. Die Position des Privilegierten nimmt eine Konstellation vorweg, in der sich der Erzähler später selber wieder finden wird: Dem Gefühl fremden Dazugehörens. Etwa, wenn er nach dem Krieg anlässlich des Jahrestages der Oktoberrevolution als angehender Literat vor verständnislosen Arbeitern spricht (s. a. KOS 60); oder ihm am 4. November 1989 vor Hunderttausenden Demonstranten auf dem Alexanderplatz schließlich eine »Welle von Hass« (KOS 416) entgegenschlägt. »Mein Platz, wenn mein Drama noch stattfinden würde,

---

<sup>433</sup> Nietzsche-W 1, 48

<sup>434</sup> Es handelt sich hierbei um die im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit beschriebenen Fassungen mit den Signaturen TA (Tonbandabschriften) und HMA 4487. Die Seiten 1–7 der Tonbandprotokolle sind verschollen. Damit ist eine Zurückverfolgung des Texteintritts bis zu dieser ersten vertexteten Stufe der Produktion nicht möglich.

wäre auf beiden Seiten der Front, zwischen den Fronten, darüber.« (W 4 550), beschreibt ein anderer (autobiografischer) Text die zerrissene(n) Position(en) des Dramatikers.

Die nationalistische Mentalität des Großvaters sowie seine Mitgliedschaft in einer von patriotischer Geselligkeit getragenen Institution<sup>435</sup> zeichnen ihn als aktiven Teilhaber einer gesellschaftlich-politischen Strömung aus, auf der die ›erste‹ Diktatur aufgebaut ist, zu der Heiner Müller den Erzähler des Textes in ein strukturelles Verhältnis versetzt.<sup>436</sup> Hier wird dieses Verhältnis als innerfamiliärer Konflikt entworfen, als Riss zwischen den Biografien der Generationen. Damit gerät der Text selbst zum Schlachtfeld der Ideologien, die der Verlauf der Geschichte überwinden, aber nicht aufheben konnte. Durch die Charakterisierung des Großvaters als Nationalisten und/oder Patrioten bleibt die dem Nationalsozialismus zugrunde liegende Geisteshaltung nicht nur Bestandteil der eigenen Biografie, sondern zugleich die nicht zu eliminierende Grundlage all dessen, was danach kam. Das großväterliche Schweigen über die Erfahrung des Ersten Weltkriegs tritt in Korrespondenz zum traumatisierten Sprechen seines schreibenden Enkels über den Zweiten. Der Krieg selbst wird dort nur von seinem Ende her und aus der Ferne wahrgenommen (s. a. KOS 36f.). Was bleibt, sind die Erinnerungen an die Folgen. Wird das Schweigen über das eigentliche Trauma des Krieges für den Sprecher des Textes zur Grundlage seiner poetischen Ausdrucksfähigkeit, ertränken die Großväter (der Vater der Mutter wird als »Baldriantrinker« bezeichnet, HMA 4487, 22; s. a. KOS 17) die historische Wahrnehmung ihrer Biografien im Alkohol. Für den Vater des Vaters wird das gezielte Auslöschen des Erinnerungsvermögens gar zum *per se* patriotischen Akt.<sup>437</sup> Die Episode fehlt im Drucktext von KRIEG OHNE SCHLACHT, ist aber für die hier dargestellte Problematik aufschlussreich. »Interessant ist vielleicht, dass dieser Großvater als deutscher Patriot ungeheuer viel Bier trank. Mein Vater erzählte eine Geschichte: Immer wenn ein Kind geboren wurde – es waren ziemlich viele Kinder, Söhne und Töchter, genau zehn, zwei sind gestorben und acht blieben erst mal übrig, doch dann sind noch viele der Söhne im Zweiten Weltkrieg gefallen – also immer, wenn es wieder soweit war und die Frau anfang zu gebären, war er in der Kneipe, und eines der Kinder wurde zu ihm runter geschickt, um ihn zu holen; mein Vater sollte ihn wohl auch mal holen. Es wäre soweit, er solle vorbeikommen. Der Großvater kam rauf, sah, dass das Kind noch nicht da war, und sagte: ›Es ist ja noch nicht soweit, da kann ich ja noch ein Bier trinken‹. Und er ging wieder Bier trinken. Das waren die Verhältnisse. Mein Vater hat mir noch eine andere Geschichte erzählt: Als sein Vater aus dem Ersten Weltkrieg zurückkam, hat seine Frau ihn natürlich gefragt, ob er fremdgegangen wäre, Weiber gehabt oder Kinder gemacht hätte. Später gestand er ihr und den erwachsenen Söhnen, er habe damals, als er die Frage mit ›nein‹ beantwortet hatte, den einzigen Meineid seines Lebens geschworen. Er hatte auf die Bibel schwören müssen. Damit war das für die Frau erledigt gewesen.« (HMA 4487, 2f.) In Verbindung mit der Geburt seiner Kinder gewinnt das Szenario der Selbstbetäubung eine Perspektive auf den Tod: Die von ihm gezeugten Kinder – »vor allem Söhne« (KOS 22) – sind das Kanonenfutter des im Namen seines Nationalismus geführten Krieges der Deutschen um »Lebensraum«. Die bewusste

---

<sup>435</sup> Die von »Turnvater« Friedrich Ludwig Jahn im 19. Jahrhundert ins Leben gerufene nationale Turnbewegung verfolgte die Absicht mittels des Turnens eine innere Erneuerung Preußens herbeizuführen und so ein deutsches Nationalbewusstsein zu schaffen.

<sup>436</sup> LEBEN IN ZWEI DIKTATUREN lautet der erste Untertitel von KRIEG OHNE SCHLACHT.

<sup>437</sup> Neben der Initiierung der Turnbewegung gilt Jahn als Mitbegründer der Burschenschaften. Das ritualisierte Besäufnis gehört(e) zum Kodex des chauvinistischen Selbstverständnisses.

Verdrängung historisch-gesellschaftlicher Tatsachen ließ diesen Lebensraum zum Friedhof der Nachgeborenen werden. Bezeichnenderweise sollten nur jene zwei Söhne den Zweiten Weltkrieg überleben, die das Wissen von dieser Verdrängung tradierten (»Mein Vater erzählte eine Geschichte«, »Mein Vater hat mir noch eine andere Geschichte erzählt«) und ihr damit einen historischen Sinn verliehen, beziehungsweise keine Sprache für die auf Ausklammerung von Widersprüchen basierenden nationalistischen Mentalität ihres Erzeugers hatten (»Einer der Söhne war durch Diphtherie taubstumm geworden. Dieser Sohn war, neben meinem Vater, der einzige Nichtnazi in der Familie«, KOS 22). Die vulgärjuristische Prozessführung im zweiten Teil der oben zitierten Passage findet sich auch im Buchtext wieder. Die Einhaltung ehelicher Treuegelübde des Kriegers auf seinen »Irrfahrten« ist seit Homers Odyssee ein Thema der Literatur. Der Krieger als Vater illegitimen Nachwuchses persifliert zugleich Heraklits Satz, der Krieg sei aller Dinge Vater.<sup>438</sup> Das späte Eingeständnis der doppelten Schuld (der Untreue *und* ihrer Leugnung unter Schmähung der Heiligen Schrift) erfolgt im Drucktext nicht mehr gegenüber der Frau. Alleinige Adressaten des Geständnisses sind dort die erwachsenen Söhne (s. a. KOS 13). Die kleine Änderung ist von großer Tragweite. Die Beichte gegenüber den Söhnen schließt die Frau nicht nur von der Weitergabe lebensgeschichtlicher Erfahrung aus, es bringt sie auch um die Möglichkeit, ihr Recht einzuklagen, das sie an die Heilige Schrift delegierte. Im »Meineid« des Großvaters verschmilzt die Leugnung der Schuld formal mit seiner Unfähigkeit »der Geschichte ins Weiße im Auge zu sehn« (W 8 216). Damit ist die (Gerichts-)Verhandlung nicht beendet, sondern ans Ende der Zeit oder das Jüngste Gericht vertagt, aus dessen Perspektive die »Geschichte des Menschen« (ebd.) allerdings wenig Sinn macht. In einer dynamischen poetischen Verweisstruktur, wie sie der Text KRIEG OHNE SCHLACHT aufruft, ist das Bedeutungspotenzial einer stagnierenden literarischen Figur jedoch alles andere als begrenzt.

Eine andere Gewichtung erfährt der Meineid in einer früheren Fassung des Textes, in der er stärker auf die Rolle der Großmutter bezogen wird. »Sie [die Mutter des Vaters] war katholisch erzogen und ist auch, kurz bevor sie starb, wieder katholisch geworden. Dazwischen musste sie natürlich raus aus dem Katholizismus, weil sie einen Protestanten geheiratet hatte. Aber das war für sie ganz klar, er hatte auf die Bibel geschworen, da wurde dann nicht mehr gefragt. Die Antwort des Großvaters war Meineid, auf die Bibel. Der Großvater musste ihn schwören. Sie war eine sehr starke Frau.« (HMA 4487, 2f.) Im letzten Satz wird die Großmutter zusammenfassend als häuslicher Vorstand charakterisiert. Mithin steht es in ihrer Macht, den juristischen Rahmen festzulegen, in welchem die Befragung ihres Mannes stattfinden soll. Die Möglichkeit, dass ihr Mann einen Meineid schwören könnte, spielt für die gläubige Katholikin eine untergeordnete Rolle. Die eigentliche Funktion der Zeremonie besteht in der Rehabilitierung des Großvaters von seiner eigenen Geschichte, seiner Reintegration in den Schoß der Familie und der Wiederherstellung einer Alltagsnormalität, in der sich die (reine) »Magd« (KOS 13) der Pflege und dem Schutz des Nachwuchses widmen kann. Da eine Absolution von den Sünden in einer protestantischen Lebenswelt nicht in Frage kommt – das Sakrament der Beichte ist der katholischen Kirche vorbehalten –, ist der Bibelschwur die einzige Handhabe des Umgangs mit dem Sünder. Der Urteilsspruch über den Großvater und die Tilgung seiner Sünden wird mit dem Bibelschwur

---

<sup>438</sup> »Der Krieg ist aller Dinge Vater, aller Dinge König. Die einen macht er zu Göttern, die anderen zu Menschen, die einen zu Sklaven, die anderen zu Freien.« (Heraklit. In: Diels/ Kranz 1959. Bd. 1, 88)

an den höchsten Richter delegiert. Die Zuständigkeit der Großmutter ist damit erloschen, die Suche nach der Wahrheit vertagt: »Da wurde dann nicht mehr gefragt.« (KOS 13)

Die Religiosität der Großmutter gründet offenbar weniger auf Gottesfurcht, als auf der Furcht des Verlustes der eigenen Reinheit, zu der im weitesten Sinne die der Familie gehört. Als Hüterin des häuslichen Bereichs, des *oikos*, ist sie darauf bedacht, das Haus von bösen Geistern rein zu halten. Dabei geht es vor allen Dingen um eine Ökonomie der Sünden, mit denen, da sie nun einmal nicht vermeidbar sind, gehaushaltet werden muss. Vor dieser Folie wird der Meineid des Großvaters zu einer für den Haushalt ökonomischen Notwendigkeit. Er erhält der Familie den Ernährer. Auch die politische Einstellung der Großmutter wird im Kontext eines ethischen Dualismus geschildert, der in religiösen Vorstellungen begründet ist. »Die Mutter meines Vaters war eine glühende Nationalsozialistin und verehrte Hitler: Er rauchte nicht und aß kein Fleisch und hatte keine Weibergeschichten.« (KOS 21) Die Begründung der Affinität der Großmutter zum Nationalsozialismus wird hier mit einer zufälligen Analogie begründet, die ihre »glühende« Anhängerschaft als moralische Fehlleistung ausweist. Sie ist nicht politisch begründet, sondern orientiert sich ausschließlich an charakterlichen Klischees des verehrten »Führers«. Auf die gleiche Art und Weise entscheidet sie in einer früheren Textfassung den alten Streit um die Würde des Nationaldichters. »Sie war auch für Schiller und gegen Goethe. Goethe war ein Hurenbock, der immer diese Weibergeschichten hatte, und Schiller war ein richtiger deutscher Dichter. Genauso war sie für Hitler, wegen der Moral.« (HMA 4487, 15) Dass das Heil der Familie für die Großmutter wesentlich von einem einwandfreien Leumund abhängig ist, zeigt ihre Reaktion auf die mit großer Schadenfreude vorgetragene Erzählung ihres Sohnes, der im Konzentrationslager die Frage des Kommandanten, ob er »Jude« sei, zurückweist, worauf er die Antwort erhält: »Dann hat sich deine Mutter von Juden ficken lassen.« (KOS 21) Die verbale »Beschmutzung« der reinen »Magd« durch die unterstellte Unzucht mit einer Mehrzahl von »Juden« kann die Großmutter nicht hinnehmen. »Sie war tief empört und trat einen großen Beschwerdegang an, durch alle Instanzen bis nach Chemnitz, und erreichte tatsächlich, dass dieser Kommandant sich bei ihr, einer deutschen Mutter, entschuldigen musste.« (KOS 21f.)

Den Antagonismus der Wiederaufnahme des schutzflehenden »verlorenen Sohnes« hingegen kann die Großmutter aushalten. »Der Grund der frühen Verhaftung: Mein Vater war nicht mehr in der SPD, sondern in der SAP. [...] Die SAP-Leute waren besonders verdächtig, noch keine Kommunisten, aber auch keine Sozialdemokraten mehr.« (KOS 19) Nach der Entlassung des Linkssozialisten<sup>439</sup> aus dem Konzentrationslager, durfte dieser nicht nach Eppendorf zurück. Die Familie des Erzählers zog zu den Eltern des Vaters nach Bräunsdorf. Wie eine Nachlassnotiz verdeutlicht, wird der Umzug ins Haus der Großeltern vom Enkel als »erstes Exil« erfahren: »Haus Eltern V[ater] / Was meine nächste Behausung war / + mein erstes Exil / Dachkammer Nachttopf (obituary/death insert)« (HMA 4476). Auf die Fremdheit des Exils reagiert der Sprecher dieser Zeilen mit einem räumlichen Rückzug (»Haus«, »Behausung«, »Dachkammer«, »Nachttopf«), der auf die Beendigung der (äußeren) Existenz

---

<sup>439</sup> Die Sozialistische Arbeiterpartei (SAP) wurde 1931 auf der »Reichskonferenz oppositioneller Sozialdemokraten« gegründet. Ihr gehörten hauptsächlich ehemalige SPD-Mitglieder an, aber auch zahlreiche Kommunisten, die die sowjetische Ausrichtung der KPD ablehnten. Die SAP verfolgte einen linkssozialistischen Kurs. In Form einer Einheitsfront aller Kräfte der politischen Linken trat sie für einen rücksichtslosen Kampf gegen NSDAP und Nationalsozialismus ein.

in der Absonderung des (inneren) Exkrementes hinausläuft (»obituary/death insert«). Durch die Aneignung des Befremdens (»*mein* erstes Exil«) wird auf engstem Raum ein Bereich der Vertrautheit geschaffen, der das Individuum zu sich selbst kommen lässt, indem es alles ihm Fremde als tote Substanz ausscheidet. Die totale Abgeschiedenheit der nächtlichen Sitzung lässt den Tod als vermittelt erscheinen, er ist kommunizierbar als Todesanzeige (»obituary«). Mit der Einführung des Todes als End- und Ausgangspunkt des Lebens gewinnt das Leben als Toter im Exil eine Funktion: Es wird künstlerischer Ausdruck. Begründet wird diese frühe Erfahrung von Fremdheit – die freilich eine Projektion in die individuelle Vergangenheit und also eine Konstruktion darstellt – in der folgenden Passage, die im Drucktext getilgt ist. »Da war dann der Krieg zwischen meiner Mutter und seiner Mutter, der Schwiegermutter. Sie hasste alle Schwiegertöchter. Eine ganz südlich matriarchalische Haltung. Da hatte kein Schwiegersohn und keine Schwiegertochter eine Chance und ich hatte auch keine, ich fiel mit unter die Sippenhaft. Es gab zwei Kusinen, die waren ihre Lieblinge.« (TA 18f., s. a. HMA 4487, 18). In diesem Abschnitt wird die Rolle der Großmutter als Hüterin des Haushaltes und der Besitzstandswahrung um eine andere Komponente erweitert. Ging es beim Bibelschwur des Großvaters um die Ökonomie der Sünden, kommt hier eine karitative Ökonomie ins Spiel. Die ökonomische Verteilung von Zuwendung und Ablehnung ruft einen frühen Subtext ins Gedächtnis, der als Folie Müllers später Erinnerung gelesen werden kann. Als frühe Bearbeitung des Großmutter-Motivs stellt er zugleich *eine* Materialgrundlage für den Text KRIEG OHNE SCHLACHT dar.

Meine Mutter arbeitete, da mein Vater arbeitslos war, wieder als Näherin. Die Fabrik lag zwei Wegstunden von dem Dorf, in dem wir ein Zimmer und eine Dachkammer hatten. Das Haus gehörte den Eltern meines Vaters. Einmal nahm mich meine Mutter mit in die Stadt, zur Sparkasse. An einem Schalter bezahlte sie drei Mark. Der Mann am Schalter lächelte auf mich herab und sagte, ich wäre nun ein reicher Mann. Dann gab er meiner Mutter das Sparbuch. Sie zeigte mir meinen Namen auf der ersten Seite. Als wir gingen, sah ich, wie ein Mann neben uns einen dicken Packen Geldscheine sich in die Jackentasche stopfte. Meine Großmutter stand in der Küche am Herd, als ich ihr das Sparbuch zeigte. Sie las die Summe und lachte. Drei Mark, sagte sie und warf ein großes Stück Butter in die Bratpfanne. Sie stellte die Pfanne auf den Herd. Ja, sagte ich und sah zu, wie die Butter zerging. Sie schnitt ein zweites kleineres Stück Butter ab und tat es dazu. Weil mein Vater gegen Hitler sei, müsste ich Margarine essen. Sie nahm aus einem Topf Kartoffeln, schnitt sie in Scheiben und ließ sie in das siedende Fett fallen. Auf das Sparbuch, das ich in der Hand hielt, kam ein Spritzer. Sie würde keine Margarine essen, sagte sie und: Hitler gibt uns Butter. Sie hatte fünf Söhne. Die drei jüngsten fielen an der Wolga, in Hitlers Krieg um Öl und Weizen. Ich war dabei, als sie die erste Todesnachricht empfing. Ich hörte sie schreien. (W 2 83)

Der kurze Text aus der Erzählung DER VATER verhält sich in seiner ebenso knappen, präzisen wie plastischen Sprache wie das Treatment zu einem Drehbuch, mithin als Handlungsablauf mit hohem dramatischen Potenzial. In wenigen Szenen wird mit einfachen Mitteln der Konflikt aufgebaut. In dieser Form kennt der Text keine Vorhänge oder Schnitte. Er ist aus einem Guss, nicht ein Absatz lädt zum verschlafen ein. Im Satzsatz die Katastrophe, medialisiert als Schrei in den Ohren des Erzählers. Der Ablauf ist zwangsläufig, ohne Alternative: tragisch. Der Text ist klar strukturiert. Die Exposition schildert die Ausgangssituation einer Familie, die ökonomisch ausgeblutet im Haus der Eltern des

arbeitslosen Vaters Asyl gefunden hat. Als Näherin ist die Mutter zugleich Ernährerin. Die engen Verhältnisse sind als Mikrokosmos in einen größeren, ökonomisch besser gestellten Haushalt integriert, wodurch die ökonomischen Widersprüche klar zutage treten (»Butter« – »Margarine«). Dieser Widerspruch wiederholt sich in der Sparkasse, einem Ort an dem sich der asketische Zwang, »Drei Mark« zu sparen, mit dem Hedonismus eines Mannes konfrontiert sieht, der sich die Taschen mit Geld voll stopft, um zu konsumieren. Die Sparkasse ist ein komplexerer Haushalt, in dem es keine Zimmer oder Dachkammern gibt, sondern lediglich Schalter und Sparbücher. Das »Sparbuch« mit dem »Namen auf der ersten Seite« verknüpft die ökonomische Niedergeschlagenheit wie ein Brandzeichen mit der Identität des Erzählers. Das Herablächeln des Sparkassenbeamten auf den Neukunden ist das Zähnefletschen des Wolfes vor der Zerreißung des Lammes. Es besiegelt einen Vertrag, der die Gewaltverhältnisse kapitalistischer Ökonomie ein für allemal festschreiben will. Die Verachtung durch den Sparkassenbeamten findet ihr Echo im Lachen der Großmutter, als der Enkel ihr das Sparbuch zeigt. Ihr Standort ist der Herd, das Herz des Haushalts, der Ort des gebändigten Feuers, Geburtsstätte der Kultur. Zugleich ist er Altar und somit Opferstein. (In den Verbrennungsanlagen der deutschen Vernichtungslager hat dieses kulturelle Paradigma seine Entsprechung.) Ein »großes Stück Butter«, dass dann noch um die Zinsen (»ein zweites kleineres Stück Butter«) vermehrt wird, führt dem Margarine essenden Enkel seine Schäßigkeit vor Augen. Noch der unschöne Fettspritzer auf seinem Sparbuch ist ein Abglanz des für ihn Unerreichbaren. Seine Schuld ist ererbt (»Weil mein Vater gegen Hitler sei, müsste ich Margarine essen«), sich ihrer zu entledigen steht nicht in seiner Macht. Währenddessen vermehren die rechtgläubigen Söhne der Großmutter mit militärischen Mitteln den Reichtum des Staatshaushaltes. Doch der Hedonismus der Großmutter – gespiegelt im Verhalten des Mannes in der Sparkasse und »Hitlers Krieg um Weizen und Öl« – ist die Hybris, welche das trügerische ökonomische Gleichgewicht der Haushalte aus der Balance bringt. Die Butterpreise steigen. Beahlt wird wie in Brechts MUTTER COURAGE mit dem Blut der eigenen Kinder. Die Tragödie hat stattgefunden. Als Schrei hallt sie in den Ohren des Enkels nach (»Ich hörte sie schreien.«). Der Vorhang bleibt offen.

Obschon der Schrei der Großmutter im Textkorpus von KRIEG OHNE SCHLACHT keinen Widerhall findet, spielt er als intertextuelle Referenz eine Rolle. Der Blick auf den frühen Text macht deutlich, dass Müllers Autobiografie auf Vorläufertexte angewiesen ist, die alle späteren Texte als Umschriften oder Palimpseste erscheinen lassen. Wenn in KRIEG OHNE SCHLACHT, wie im Fall der Großmutter, nur noch Splitter eines Stoffes Verwendung finden, ist das auf eine Technik der Skelettierung zurückzuführen: »Ich glaube, mein stärkster Impuls ist der, Dinge bis auf ihr Skelett zu reduzieren, ihr Fleisch und ihre Oberfläche herunterzureißen. Dann ist man mit ihnen fertig.« (GI 1 102) Gemeint ist damit nicht die Reduzierung des Gehalts, sondern die Freilegung einer Struktur. Für das Verständnis des Textes bleibt die Kenntnisnahme der frühen Texte deshalb unbedingte Voraussetzung.

Die Großeltern mütterlicherseits werden im Rekurs auf einen anderen literarischen Vorläufertext eingeführt, der im Endnotenapparat des Textes KRIEG OHNE SCHLACHT explizit ausgewiesen ist. Es handelt sich dabei ebenfalls um eine Erzählung aus den frühen fünfziger Jahren mit dem Titel BERICHT VOM GROSSVATER. Auf eine Charakterisierung der Eppendorfer Großmutter wird in KRIEG OHNE SCHLACHT verzichtet. Der Ansatz einer allerdings sehr pauschalen Charakterisierung der Eppendorfer Großmutter findet sich im Manuskript der Arbeitsfassung: »Wenn nicht zur Mutter, dann hat man ja oft zu den

Großmüttern ein Verhältnis. Aber zu meinen Großmüttern hatte ich nie so etwas, die eine wollte mich nicht, und die andere war mir fremd. Sie war so ein bisschen wehleidig, ein bisschen unfähig, Emotionen zu äußern. Das lief über Versorgung, Zuständigkeit, mehr war da nicht.« (HMA 4487, 258) Im Drucktext der Autobiografie wird lediglich das Umfeld der sozialen Herkunft der Großmutter mütterlicherseits erwähnt, das dafür umso wichtiger erscheint.<sup>440</sup> »Meine Mutter ist in Eppendorf geboren. Die Mutter meiner Mutter war die Tochter eines reichen Bauern aus einem Dorf weiter oben im Erzgebirge. Die Familie war sehr verzweigt, Bauern, sehr reich, berühmt als Brandstifter. Sie haben aus Versicherungsgründen einander die Höfe angezündet, wahrscheinlich auch aus Hass. [...] Dagegen war der Vater meiner Mutter unterste soziale Schicht, sein Vater früh gestorben, seine Mutter Näherin. Davon ernährte sie die Kinder. Irgendwann ist sie krank geworden, erblindet bei der Arbeit. Mein Großvater, damals dreizehn Jahre alt, hat sie gepflegt. Die Familie der Großmutter konnte ihn nicht akzeptieren, die Großmutter wurde enterbt. Meine Mutter erzählt die Geschichte vom Salzhering. Ein Hering wird an der Stubendecke aufgehängt, und alle dürfen daran lecken. Armut war ihre Grunderfahrung, Armut bis zum Hunger, besonders im Ersten Weltkrieg.« (KOS 14) Wird die Familie des Vaters als intakte, matriarchalisch geprägte Konstruktion vorgeführt, spiegelt die Herkunft mütterlicherseits eine Folge von Leid, Verlust und gesellschaftlichen Ressentiments. Die Unterbrechung der Erbfolge (»die Großmutter wurde enterbt«) wird in der Schrift Heiner Müllers aufgehoben. Seine Texte tradieren das Erbe als sich fortschreibendes Dilemma. Clanfeinden und Familienkonflikte nehmen im Werk Müllers eine exponierte Stellung ein. Auch von (geistiger) Brandstiftung ist in Gesprächen bei immer wieder die Rede: »Mein Hauptimpuls bei der Arbeit ist die Zerstörung. Also anderen Leuten das Spielzeug kaputt machen. Ich glaube an die Notwendigkeit von negativen Impulsen.« (GI 1 124) Die Erweiterung der rationalen Beweggründe (»aus Versicherungsgründen«) durch den »Hass« entspringt Müllers Intention, die archaischen Wurzeln der von ihm aufgerufenen Konflikte bloßzulegen. Mit der Anlehnung an eine märchenhafte Motivik in der Formulierung »... die Tochter eines reichen Bauern aus einem Dorf weiter oben im Erzgebirge« spielt auf diese Archaik explizit an. Wird auf den folgenden Buchseiten näher auf den reichen Schatz der Sagen und des Volksglaubens in Sachsen eingegangen (s. a. KOS 17f.), scheint hier eine Grundkonstellation des Grimmschen Märchens aufgegriffen und in ihr Gegenteil gewendet. Das Heringsmotiv aus der Erzählung der Mutter lässt an das Märchen DIE GOLDKINDER denken, in dem ein armer Fischer einen goldenen Fisch fängt, der ihm unverhofften Reichtum beschert. »Es war ein armer Mann und eine arme Frau, die hatten nichts als eine kleine Hütte und nährten sich vom Fischfang, und es ging bei ihnen von der Hand in den Mund.«<sup>441</sup> Es spricht von tiefer Ironie, dass das Angelmotiv bei Müller umgekehrt wird. Der Fisch ködert die Menschen. Die Leine legt die Familie an die Kette. Sie steht für die Lohnabhängigkeit des Ernährers, der seine Arbeitskraft im kapitalistischen Produktionsprozess zu reproduzieren gezwungen ist. Der Reichtum verbleibt im Erzgebirge. Es kam nicht dazu, dass »des Fischers Frau zwei Kinder gebar, die

---

<sup>440</sup> Weitere Erwähnung findet die Eppendorfer Großmutter im Zusammenhang mit der ersten Kindheitserinnerung des Autors. Wie a. a. O. bereits ausgeführt, findet hier eine poetologische Umbesetzung statt. Der Gang mit der Großmutter auf den Friedhof bildet nur noch den Rahmen eines Entwurfs poetischer Erinnerungsgeneration per se (s. a. meine Ausführungen im Kapitel »1.2. Die Tonbandabschriften« im zweiten Teil dieser Arbeit).

<sup>441</sup> Grimm 1969, 291

ganz golden waren.«<sup>442</sup> Der Kindersegen bleibt im Gegenteil eine ökonomische Belastung für den Haushalt, insbesondere in den Kriegsjahren und der sich anschließenden Inflationszeit. Das Paradigma entspricht der Konstellation des Märchens von HÄNSEL UND GRETEL: »Vor einem großen Walde wohnte ein armer Holzhacker mit seiner Frau und seinen zwei Kindern; das Bübchen hieß Hänsel und das Mädchen Gretel. Er hatte wenig zu beißen und zu brechen, und einmal, als eine große Teuerung ins Land kam, konnte er auch das tägliche Brot nicht mehr schaffen.«<sup>443</sup> In GERMANIA 3 GESPENSTER AM TOTEN MANN, das nur wenige Jahre nach KRIEG OHNE SCHLACHT entstand und zum Teil auf das gleiche Material zurückgreift wie die Autobiografie, findet sich eine Collage von Märchentiteln, die für eine intensive Auseinandersetzung Müllers mit den Märchen Grimms als Paradigma der Katastrophen jüngerer deutscher Geschichte sprechen (s. a. W 5 296).

Geschichte und Vorgeschichte der »zwei armen Leute« beziehen sich darüber hinaus auf eine entsprechende Passage im BERICHT VOM GROSSVATER. »Sein Vater starb früh. [...] Die Mutter, mit dem Kind allein, brachte ein Jahrzehnt an der Nähmaschine hin, bei schlechtem Licht Hemden nähend, so dass sie [...] ganz zuletzt das Licht nicht mehr sah. [...] Mein Großvater sorgte für die Blinde wie für ein Kind, bis in sein vierzehntes Jahr. Dann starb sie. [...] Seine Frau war die Tochter eines reichen Bauern, brachte aber in die Ehe nichts mit, weil der Bauer gegen die niedrige Verbindung etwas hatte. [...] Meine Mutter gebraucht, wenn die Rede auf ihre Kindheit kommt, gern das Gleichnis vom Salzhering. Er hängt an der Stubendecke an einer langen Schnur tief herab. Er muss immer eine Woche vorhalten. Er wird nur am Lohntag erneuert. Dreimal täglich zieht die Prozession der Esser, »jeder ein Bisschen«, an ihm vorbei.« (W 2 7f.) Wie der Blick auf den frühen Text zeigt, ist eine Vielzahl der in KRIEG OHNE SCHLACHT aufgegriffenen Motive literarisch bereits vorgeprägt. Die Quelle wird in Müllers Autobiografie explizit ausgewiesen und gibt sich so als Zitat und Referenz an diesen Prä-Text zu erkennen: »Die Geschichte meines Großvaters, des Vaters meiner Mutter, habe ich aufgeschrieben später erst die meines Vaters.« (KOS 15) Die Beweggründe für den ausdrücklichen Verweis auf die frühen Texte liefert ein Reflexionsteil, in dem zugleich eine grundsätzliche Problematisierung der literarischen Überformung von Erinnerung erfolgt. Auf die Frage, »Wie verhalten sich diese Texte zur ›Wirklichkeit‹?«, antwortet der Erzähler: »Wie Literatur. Als ich das erste Mal in den USA war, sah ich auf dem Flug von New York nach Dallas/Texas beim Überfliegen eines größeren Sees einen Ölfleck auf dem Wasser, und mir fiel zum ersten Mal wieder dieser Großvater ein, den ich im Schlussteil der Geschichte abgeurteilt habe. Könnte man in ein Gespräch mit den Toten kommen, mit ihm würde ich gern reden, auch mit meinem Vater. Oder die Texte noch einmal schreiben, anders, wenn dafür die Zeit ist. [...] Wenn ich meinen Text über ihn jetzt lese, dann ist der natürlich aus meiner Identifikation mit der neuen Ordnung geschrieben, die Askese brauchte, Opfer brauchte, damit sie funktionieren konnte. Und das ist das Grundproblem: Die Opfer sind gebracht worden, aber sie haben sich nicht gelohnt. Es ist nur Lebenszeit verbraucht worden. Diese Generationen sind um ihr Leben betrogen worden, um die Erfüllung ihrer Wünsche. Für ein Ziel, das illusionär war. Eigentlich habe ich diese Geschichte über den Großvater mit einer Funktionärshaltung geschrieben und deswegen jetzt das Bedürfnis nach einem Gespräch mit ihm, um mich dafür zu entschuldigen.« (KOS 15f.) Die Reflexion wird dramaturgisch

---

<sup>442</sup> Grimm 1969, 292

<sup>443</sup> Grimm 1969, 80



motiviert durch die erste Zwischenfrage des fiktiven Gesprächspartners, die auf das Verhältnis der frühen Texte zur »Wirklichkeit« zielt. Doch der knappen, scheinbar unhintergehbaren Antwort (»Wie Literatur.«) folgt eine zunächst befremdliche Assoziation: Die Genese eines anderen Erinnerns aus der Vogelperspektive des Flugzeugs über dem nordamerikanischen Kontinent. Dass die Erinnerungsspuren ausgerechnet beim Anblick eines »Ölflecks auf dem Wasser« eine Neubewertung erfahren, ergibt sich aus der doppelten Losgelöstheit von der eigenen »Wirklichkeit«, die zum einen durch den Aufenthalt in großer Distanz zur ursprünglichen Lebenswelt (»USA«), zum anderen durch die Entfernung vom Boden der Tatsachen (»Flug«) markiert ist. Diese Distanz erlaubt eine Revision sowohl der frühen subjektiven Erfahrungen als auch ihrer bewussten Indienstnahme durch eine nunmehr ebenfalls als historisch erkannte Perspektive des Textes, die den Großvater »aburteilen« musste, um ihn einem gesellschaftlichen Wunschbild einstellen zu können. Sichtbar wird der – lange Zeit unter der Oberfläche der Literatur verborgene – »Rest / Der nicht aufging« (W 4 85) als »Ölfleck«, der nun ins Licht des Bewusstseins dringt.

Eine Relativierung erfuhr der Großvatertext bereits anlässlich seiner Aufnahme in die Rotbuch-Edition (GESCHICHTEN AUS DER PRODUKTION 1, 1974). Dort sind der Erzählung vier Verse vorangestellt, die die späte Perspektivänderung der Figurenbeschreibung bereits vorwegnehmen: »In Julinächten mit schwacher Gravitation / Wenn der Friedhof über die Mauer tritt / Kommt der tote Schuhflicker zu mir / Der Großvater der vielgeprügelte Alte« (W 2 7) Aus dem Eingeständnis der ideologisch motivierten Verurteilung erwächst das Bedürfnis, in ein »Gespräch mit den Toten« zu kommen, beziehungsweise die Urteile über Großvater – und Vater (der in dem Text DER VATER des politischen Versagens für schuldig befunden wurde) – in einem neuen (Schreib-)Prozess zu revidieren. Da die frühen Texte zwar Anlass einer späteren Neubewertung sein können, jedoch nicht auslöschar sind, müssen die Umschriften (»noch einmal schreiben«) notwendig Überschreibungen bleiben, Palimpseste. Die Konstruktion des Palimpsests unterläuft ein Denken des »Ursprungs« von Texten.<sup>444</sup> Wenn die Frage nach einem Ursprung, also nach »Wahrheit« und »Wirklichkeit«, keine Rolle mehr spielt, tritt die Problematik der Ungerechtigkeit, letztlich Unzulänglichkeit menschlichen Erinnerns gegenüber dem erinnerten Gegenstand in den Hintergrund, weil jedem Text die Möglichkeit der Überschreibung inhärent ist. »Mit der Beendigung des Textes ist dann jede Erinnerung an die Fakten ausgelöscht.« (KOS 47) Das Interesse richtet sich dann nicht auf die »andere Wahrheit«, sondern auf die Verunreinigungen und Verunsicherungen in der Selbstwahrnehmung, die Suche nach den Ölflecken auf der Oberfläche des Bewusstseins und

---

<sup>444</sup> »Die Lektüre setzt einen Entzifferungsprozess in Gang, der jede *tropologische* Schicht abträgt, um zum originären Text-Ort vorzudringen, der sich entzieht. Die intertextuelle und intertextualisierende Lektüre treibt den Referenten aus, indem sie den Text auf einen Abgrund/Ungrund von Prätexten zutreibt: Die reine, wahre, verdeckte Urschrift bleibt freilich immer verborgen, sie ist immer schon mit den darauf ruhenden Schriften verknüpft. Die Entzifferungsarbeit ist keine eines Abtragens, das den Ursprungstextort freilegen würde, vielmehr bilden die Schichten eine Textur, deren Lektüre die Tilgung einzelner Schichten verbietet. Die Metapher des Palimpsests scheint dies zu beschreiben: die Schreibfläche (der Kultur) wird für immer neue Texte verwendet, nachdem die bereits eingetragenen Zeichen weggekratzt, abgeschabt worden sind. Das Wegkratzen und Abschaben aber ist kein Löschen; ältere Zeichen treten zwischen den neueren und neuesten hervor, als zerstückelte Textteile, Fragmente eines als ganzen Entzogenen. Den Intertext-Entzifferer interessiert sowohl das Zusammenspiel der Fragmente, die Rekonstruktion der jeweiligen Textensembles, denen sie angehört haben mochten, als auch der Parcours durch die Schichten, die Exploration der Grund- und Bodenlosigkeit der Schreibfläche.« (Lachmann 1990, 49)

um die Schaffung von (fiktiven) Perspektiven, die deren Entdeckung ermöglichen, etwa im »Gespräch mit den Toten«. Heiner Müller zufolge kann die Kunst selbst diese Perspektive nicht eröffnen, denn »Literatur frisst das Leben auf, nicht nur das eigene, auch anderes Leben« (HMA 4487, 8). Es ist ihr lediglich möglich den Traum eines anderen Ablaufs am Leben zu erhalten, auf ihn zu verweisen, ohne selbst eine Vorstellung davon zu geben, wie dieser andere Ablauf beschaffen sein könnte. Die Umstände der späten Wiederaufnahme des Vater-Komplexes in dem von Frank Hörnigk herausgegebenen Text [Im Herbst 197.. starb ...] dürften als Konsequenz aus dieser Einsicht gelesen werden: als bewusst unpubliziertes, (nicht mehr synthetisches) Fragment, als »Gespräch mit den Toten«.

Neben der Figur des Vaters nimmt die Erinnerung an den Großvater mütterlicherseits im ersten Kapitel der Autobiografie den breitesten Raum ein. Möglicherweise ist dies ein Hinweis auf das zum Ausdruck gebrachte Sühnebedürfnis des Erzählers. Die Begegnungen mit diesem Großvater sind der Alltagswelt enthoben, sie finden in den Schulferien statt (»Ich war in den Ferien oft bei ihm«, KOS 16). Auch das mentale Umfeld bildet einen Kontrast zur Familie des Vaters. Dabei bildet die politische Gesinnung des Großvaters ein Pendant sowohl zum primitiven weltanschaulichen Ethos der Großmutter väterlicherseits als auch zum linkssozialistischen Radikalismus des Vaters, der infolge seiner politischen Überzeugungen sogar verhaftet wird. »Dieser Großvater war sozialdemokratisch erzogen, er war Sozialdemokrat auf eine ganz unintellektuelle Weise. [...] Er war still und bescheiden, nie hat er Heil Hitler gesagt, weder auf der Straße noch sonst wo. Er war unauffällig, man kannte ihn im Dorf. Er trank gern Baldrian, Schnaps war zu teuer. Er hatte immer eine Flasche davon bei sich. Oft ging er mit mir Pilze suchen. Die waren ein Hauptnahrungsmittel, sie kosteten nichts.« (KOS 16f.) Die Charakterisierung des Großvaters ist trotz des versöhnlichen Grundtones der Schilderung ambivalent. So bleibt etwa offen, ob die Verweigerung des Hitlergrußes der politischen Überzeugung des Großvaters geschuldet ist oder seiner Einsilbigkeit. Auch die vermeintliche Unauffälligkeit steht im Widerspruch zu seinem Bekanntheitsgrad im Dorf. Im frühen BERICHT VOM GROSSVATER erfuhren diese Eigenschaften des Großvaters noch eine eindeutige Bewertung: »Er stand sich gut mit den ›Besseren‹. Besser, das hieß: kein Arbeiter. Die Unternehmer am Ort, durchweg volksverbunden, ließen sich gern auf der Straße sehen, im Gespräch mit einfachen Leuten, besonders mit älteren.« (W 2 8) Diese Begründung wird im Kontext von KRIEG OHNE SCHLACHT zugunsten des Großvaters zurückgenommen. Die Charakteristika »still und bescheiden« scheinen hier eher auf eine fatalistische Haltung zu verweisen, die der Autor als Erbe des Großvaters in sich trägt. In einer Nachlassnotiz aus dem Entstehungszusammenhang wird auf dieses Erbe, das der Autor der frühen Erzählung noch von sich weist, explizit verwiesen: »Ich war nie zielstrebig, Umwege bedeuten einen Zuwachs an Erfahrung. Alles auf sammeln, alles mitnehmen, was am Weg liegt, der Weg ist das Ziel. Die Passivität meines Großvaters, seine Lebensformel: Alles hat sein Gutes.« (HMA 4476) Ebenso wie eine moralische Bewertung der großväterlichen Eigenschaften »still und bescheiden« fehlen in KRIEG OHNE SCHLACHT die Hinweise auf jene Kritik des Großvaters am Verhalten des Vaters, der sich offen gegen die politische Neuordnung wendet und dafür ins Gefängnis muss: »... warum hält er den Mund nicht, man muss den Mund halten, es wird verlangt.« (W 2 9) In verstärktem Maße hingegen werden dem Großvater Merkmale des Asozialen, beziehungsweise Abenteurers/Landstreichers zugeschrieben, der sich auf ausgedehnte Wanderungen begibt und sein Brot nicht verdient, sondern Pilze sammelt, seine Existenz

folglich jenseits kapitalistischer Abhängigkeitsverhältnisse bestreitet. Entsprechend ist der Alkoholkonsum dieses Großvaters demjenigen des anderen Großvaters funktional deutlich entgegengesetzt. War für den Bräunsdorfer Großvater der Biergenuss Teil eines in der Öffentlichkeit vollzogenen patriotischen und mithin Gemeinschaft stiftenden Rituals (»Turnverein« / »Kneipe«), kehrt der Eppendorfer Großvater der nationalistischen Gemeinschaft trinkend den Rücken zu. Stattdessen suchen – angezogen vom Duft des Baldrians – die Katzen seine Nähe.<sup>445</sup>

Die Sicht auf den Großvater scheint zumindest skizzenhaft von den Abenteuerromanen geprägt zu sein, die Müller angibt, in seiner frühen Jugend gelesen zu haben.<sup>446</sup> Zwar ist die Figur des Großvaters in KRIEG OHNE SCHLACHT weit entfernt von dem vitalistischen Heroismus eines Johann Ludwig Wetzel, die Müller stark beeindruckte<sup>447</sup>, dennoch scheint sie auf den Enkel eine gewisse Faszination auszuüben, wie es die Passage aus einer früheren Textfassung vielleicht noch deutlicher macht: »Er ging oft mit mir Pilze suchen, also Riesenspaziergänge durch die Wälder. Einmal war auf dem Weg eine Kreuzotter. Die kam auch hoch. Da habe ich ihn sehr bewundert. Ein Spazierstock war dabei, ein Knotenstock. Damit hat er die Kreuzotter erschlagen. Das fand ich absolut heldenhaft, weil die ging nicht weg. Er hat sie nicht von sich aus erschlagen, die blieb in der Mitte des Weges und wir mussten da vorbei.« (TA 9) Die Existenz sichernde Funktion der Nahrungssuche wird hier gänzlich in den Hintergrund gedrängt. Sie stellt lediglich den Anlass für das Durchstreifen eines Bereiches jenseits der (politisch korruptierten) Zivilisation dar. Dennoch spiegelt gerade die Wildnis die Gefahren jener Zivilisation metaphorisch wider und erweist sich somit als Kunstraum. Das Auftauchen der angriffslustigen Schlange verwandelt den Spazierstock des Großvaters, dessen Schutz der Enkel anvertraut ist, in eine tödliche Waffe.<sup>448</sup> Ungeachtet der Gefahren und Verführungen der Welt zieht der Großvater seiner Wege. Das Motiv der Verführung im Bild der Schlange verweist wiederum in doppelter Hinsicht auf die Figur des Bräunsdorfer Großvaters. Der nämlich widerstand weder den Verführungen des Eros, was ihn später zum Meineid zwang (s. a. KOS 13), noch dem Heilsversprechen des Führers, dem er seine Söhne opferte. Die Verweigerungshaltung des Eppendorfer Großvaters gegenüber dem technischen Fortschritt, begründet einerseits in seiner materiellen Armut, die andererseits als Emanzipation von den Zwängen des Marktes auf seine gesellschaftlich-politische Unabhängigkeit verweist, bringt schließlich den Enkel gegen ihn auf. »Einmal hatte ich einen

---

<sup>445</sup> »Er hatte eigentlich nur zwei Laster. Er priemte und trank Baldrian. Davon war er dann immer blau. Schnaps nie, aber Baldrian. Auch unterwegs. Ich ging oft mit ihm Pilze sammeln. Da hatte er auch seine Baldrianflasche dabei. Das hatte einmal die Folge, dass alle Katzen hinter ihm herliefen und er war ständig ein bisschen blau.« (TA 29) – »Mein Großvater, der Baldriantrinker, hatte noch ein Laster, er priemte. Er priemte und trank Baldrian, auch unterwegs. Das hatte zur Folge, dass alle Katzen hinter ihm herliefen.« (HMA 4487, 22)

<sup>446</sup> s. a. Thomas Kramer: Heiner Müller am Marterpfahl. Bielefeld 2006

<sup>447</sup> Wetzel ist der Protagonist in Friedrich von Gagens Erzählung DER MARTERPFAHL (Leipzig 1925). »Heiner Müller nannte die Erzählung DER MARTERPFAHL sein Lieblingsbuch. Er hatte als Jugendlicher von Gagens Indianerbücher gelesen und bezeichnete sie als einen Schlüssel zur von ihm verwendeten Sprache. In seinen späten Gesprächen kommt er auf deren Motive zurück und benutzt sie als Metaphern zum Nachdenken über deutsche Geschichte. Ganze Passagen aus dem MARTERPFAHL konnte Müller auswendig vortragen. Zu seinem letzten Geburtstag wünschte er sich, das längst vergriffene Buch wiederzufinden und die Geschichte von Martin Wuttke vorgelesen zu bekommen.« (In: Gagen 2005, 64)

<sup>448</sup> In dem aus dem Nachlass publizierten Prosafragment [Im Herbst 197.. starb ...] taucht diese Episode in einem Reigen von Tierbildern wieder auf: »... die Kreuzotter, die mein Großvater mit seinem Wanderstock erschlug, als sie auf einem Waldweg vor uns aufstand ...« (W 2 181)

wilden Streit mit ihm. Wir suchten Pilze in der Nähe von Augustusburg, immer zu Fuß. In Augustusburg gab es eine Drahtseilbahn zur Burg. Mich interessierte natürlich die Drahtseilbahn, ich wollte damit fahren. Er hatte kein Geld, aber das hat er mir nicht gesagt, nur, wie unmännlich das wäre, mit der Bahn zu fahren. Er blähte das zu einem großen moralischen Problem auf, und wir haben uns darüber sehr gestritten. Er hatte kein Geld und konnte das nicht zugeben, deswegen musste er daraus eine Ehrensache machen. Dann sind wir gelaufen. Es dauerte ziemlich lange.« (KOS 17) Die blinde Begeisterung des Heranwachsenden für die technische Möglichkeit der Überwindung des Anstiegs, lässt den zahlungsunfähigen Großvater-Sisyphos in eine Position der Schwäche geraten. Indem er dem Enkel den wahren Grund seiner Ablehnung vorenthält, wird sein Heroismus für den Enkel unglaublich – möglicherweise ein Hinweis darauf, dass die Passage seiner heldenhaften Abwehr der Schlange keine Aufnahme in den Drucktext fand.

Eine zeitversetzte Rache erfährt das unaufrichtige Verhalten des Großvaters gegenüber dem enttäuschten Enkel in der moralisierenden Schlusswendung des Prosastücks BERICHT VOM GROSSVATER. »Nach dem zweiten Weltkrieg, in den ersten Monaten der Not, geschah das Unfassbare: mein Großvater, sein Leben lang geduldiges Zugtier, verlor, als es zu Ende ging, die Geduld. [...] Ich war immer ein guter Arbeiter, sagte er damals oft, da muss es mir doch gut gehen jetzt, im Arbeiterstaat. Er verstand nicht, dass Geduld nötig war, um die Folgen der Geduld zu beseitigen. Zu viele hatten zu vieles zu lange geduldet. / Ich sehe ihn noch, mit seinem faltigen Kindergesicht, sinnlos zufrieden, später, als es zu Ende ging, erstarrt zu der mürrischen Grimasse eines abgeschminkten Spaßmachers, ihn, meinen Großvater, sächsischen Arbeiter, gestorben 1946, fünfundsiebzig Jahre alt, ungeduldig, an den Folgen der Geduld.« (W 2 9f.) Am Ende seines Lebens wollte der Dichter diese Zeilen relativiert wissen. Der lange und beschwerliche Anstieg nach der Augustusburg ist auch ihm zum Ziel des Weges geworden. Die Perspektive gesellschaftlicher Umwälzung in geschichtlich sinnvollen Dimensionen hat sich zerschlagen. »Die Opfer sind gebracht worden, aber sie haben sich nicht gelohnt. Es ist nur Lebenszeit verbraucht worden.« Bereits in den siebziger Jahren galt die resignative Einsicht aus Sicht des Erbeverwalters Hamlet: »Die Hähne sind geschlachtet. Der Morgen findet nicht mehr statt.« (W 4 546) Vermutlich schien dem Autor die Position des gestürzten Brückenbauers mittlerweile doch realistischer (»... im Ersten Weltkrieg fand mein Großvater Arbeit beim Brückenbau. Nach einem Arbeitsunfall, Sturz vom Gerüst in das steinige Bett des wasserarmen Flusses, wurde er wieder entlassen«, W 2 8), als jene der Figur Barka aus seinem Mitte der sechziger Jahre entstandenen Stück DER BAU (»Mein Lebenslauf ist Brückenbau. Ich bin / Der Ponton zwischen Eiszeit und Kommune«, W 3 393).

Der Generierung der ersten frühkindlichen Erinnerungen, deren Beschreibung zugleich die Begründung des Gedächtnisses als Modell ästhetischer Überformung liefert<sup>449</sup>, folgt ein ausführlicher Abschnitt über das Verhältnis des Erzählers zur Figur des Vaters. Der Vater spielt im Werk Heiner Müllers eine Schlüsselrolle, was sicherlich der auch mit KRIEG OHNE SCHLACHT nicht abgeschlossenen obsessiven Bearbeitung der frühen Traumatisierung geschuldet ist, die nur im Rückblick und nur als literarischer Text zur Verfügung steht. »Es geht dabei, glaube ich, weniger um den Vater als um das Bild des Vaters, was einem gegenübergestellt wird. Das Vaterbild ist das Verhängnis.« (GI 2 26) Die

---

<sup>449</sup> s. a. meine Ausführungen im Kapitel »1.2. Die Tonbandabschriften« im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit

Äußerung bezieht sich auf die Vaterproblematik in Müllers Hamletbearbeitungen<sup>450</sup>, scheint jedoch ausschlaggebend für die Konzeption von Vaterfiguren im Werk Müllers überhaupt. Dass sich der Fokus des Interesses nicht auf den Vater selbst richtet, sondern auf das »Bild«, das die Erinnerung vom Vater erzeugt, macht bereits die »erste Szene [des] Theaters« (GI 1 90) von Heiner Müller überdeutlich, die im Text der Autobiografie erneut aufgerufen wird: »Dann die Verhaftung meines Vaters, 1933, und im wesentlichen war das schon so, wie ich es aufgeschrieben habe. Ich hatte ein kleines Extrazimmer, lag da im Bett, es war morgens, ziemlich früh, fünf, sechs Uhr. Ich wurde wach, Stimmen und Gepolter nebenan. Sie schmissen Bücher auf den Boden, säuberten die Bibliothek von linker Literatur. Ich sah durchs Schlüsselloch, dass sie meinen Vater schlugen. Sie waren in SA-Uniformen, meine Mutter stand daneben. Ich habe mich wieder ins Bett gelegt und die Augen zugemacht. Dann standen sie in der Tür. Ich sah blinzeln nur den Schatten der beiden etwas kräftigeren SA-Männer, dazwischen klein den Schatten meines Vaters, und habe mich schlafend gestellt, auch als mein Vater meinen Namen rief.« (KOS 18f.) Die Schilderung der Verhaftung des Vaters geht zurück auf die hier explizit ausgewiesene und im Endnotenapparat verzeichnete frühe Erzählung DER VATER. Sie ist damit lesbar als Zitat und Übermalung dieser und späterer Bearbeitungen des Materials<sup>451</sup>. Die wesentlichen Abweichungen gegenüber anderen Textfassungen in unterschiedlichen Kontexten sind geringfügig, alle Elemente der Nacherzählung in KRIEG OHNE SCHLACHT sind in den früheren Fassungen angelegt. Die Ausgangslage ist in allen Versionen die gleiche: Dem Erwachen im (noch) dunklen Zimmer folgt die akustische Wahrnehmung der anrückenden SA-Männer und der folgenden Hausdurchsuchung. Nur die wenig versöhnliche Auflösung fehlt in der oben zitierten Episode, die Auslöschung des Blicks und seine Rücküberführung in die Geräuschkulisse: »Ich hörte, wie sie ihn wegführten, dann den kurzen Schritt meiner Mutter, die allein zurückkam.« (W 2 79) Dazwischen liegt in allen Fassungen die entscheidende dramatische Zuspitzung des Vater-Sohn-Konfliktes: der verbotene Blick durchs Schlüsselloch/durch den Türspalt und die Verweigerung einer Antwort auf den Anruf des (erniedrigten) Vaters. Die oben zitierte Fassung aus KRIEG OHNE SCHLACHT ist die einzige, die diesen Konflikt nicht retardiert. Selbst in einer vermutlich späteren Bearbeitung wird die Mutter wieder eingeführt, deren Rückkehr verhindert, dass der Sohn allein zurückbleibt: »... die Schritte, auf dem Kies vor der Haustür, die sich entfernten, die Stille im leeren Haus, bis meine Mutter zurückkam, ihr Gesicht leer, ohne Tränen« (W 2 178). Die theatralische Aufladung des Vorgangs dient der Beschreibung seiner Inkommensurabilität. Das Schlüsselloch ist die imaginäre vierte Wand. Sie gibt den Blick frei auf ein Geschehen, das zu betrachten den Vierjährigen bestürzen muss: Des Vaters Erniedrigung vor den Augen der hilflos zusehenden Mutter. Er flieht in sein Bett und macht »die Augen zu«. Doch nun wird der Rahmen der Szene erweitert (»Dann standen sie in der Tür«). Unter Sehzwang wird dem blinzeln Knaben ein Schattenspiel vorgeführt, das die Entmachtung des Vaters im Bild physischer Unterlegenheit, der vorangegangenen Szene bestätigt. Das Blinzeln zerlegt die Silhouette im Türrahmen in eine Reihe von Einzelbildern, die alle die gleiche Botschaft vermitteln: Der Vater ist machtlos. Sein Wort verliert demzufolge seine Gesetzeskraft. Als Konsequenz verweigert der sich schlafend

<sup>450</sup> DIE HAMLETMASCHINE, HAMLET (beide 1977)

<sup>451</sup> Hingewiesen sei hier etwa auf das Verhältnis der frühen Prosafassung zu den vermutlich erst im Zuge späterer Veröffentlichung (1977) eingefügten lyrischen Passagen oder die Modifikationen dieses Textes in der Form des Interviews (GI 1 69–106). Zur Genese des Textes s. a. Hörnigk 1997, 445–462, insb. 445–449

stellende Sohn die Replik auf den Anruf des Namensgebers, der »zuerst als Kommandowort erklingt«<sup>452</sup>. Die Verweigerung ist identisch mit der Aufkündigung der Sohnschaft, die in einer früheren Version als Schuld bezeichnet wird: »Dann nahmen sie ihn mit. Es ist meine Schuld.« (GI 1 90). Die Präsensform dieses Schuldbekenntnisses liefert einen Hinweis darauf, dass der ›Prozess‹ gegen den Sohn, ähnlich wie bei Kafka, nicht abgeschlossen, möglicherweise unabschließbar ist. Indem Heiner Müller die Szene in KRIEG OHNE SCHLACHT und späteren Textes erneut aufruft, erfährt diese Annahme eine Bestätigung.

Zwei lyrische Intermedien, die in das frühe Prosastück DER VATER (vermutlich anlässlich der Publikation) deutlich abgehoben einmontiert sind, zeigen, dass Müller sein Schuldbekenntnis durchaus ernst nahm. Sie stellen Möglichkeiten dar, das Dilemma der Schuld produktiv zu machen, und sei es, in der im Schreibprozess stattfindenden Auslöschung der eigenen Existenz. Zugleich sind es verspätete Antworten auf den nächtlichen Zuruf des Vaters in einer Sprache, die dem Kind noch nicht zur Verfügung stand:

Ein toter Vater wäre vielleicht  
Ein besserer Vater gewesen. Am besten  
Ist ein totgeborener Vater  
Immer neu wächst das Gras über die Grenze.  
Das Gras muss ausgerissen werden  
Wieder und wieder das über die Grenze wächst. (W 2 79)

Ich wünschte mein Vater wäre ein Hai gewesen  
Der vierzig Walfänger zerrissen hätte  
(Und ich hätte schwimmen gelernt in seinem Blut)  
Meine Mutter ist ein Blauwal mein Name Lautréamont  
Gestorben in Paris 1871 unbekannt (W 2 81)

Beide »Gedichte« stellen Bilder der Differenz dar, bezeichnen Möglichkeiten jenseits der Realisierung im hier und jetzt und arbeiten somit an der Aufhebung der bestehenden Verhältnisse. Spielen die drei Eingangsverse des ersten Gedichts mit dem Gedanken der Nichtexistenz, respektive Herkunftslosigkeit, die durch die dreifache Aufrufung des Namens »Vater« allerdings gründlich unterminiert wird, zitieren die folgenden Verse eine Metapher, die bei Müller in unterschiedlichen Kontexten von der Notwendigkeit der (Selbst-)Zerstörung als »Preis und zugleich aussichtslose einzige Hoffnung der Revolution«<sup>453</sup> zeugt. Das Offenhalten der Wunden, die Betonung der Differenzen und Widersprüche im Bild des Grasausreißen, im Zweifelsfall ihre Produktion, erscheint als der einzige Ausweg aus dem Kontinuum leer laufender geschichtlicher Zeit. Das zweite Gedicht eröffnet eine grundsätzlich gegenläufige Perspektive, die ihren Gehalt in einer Verweigerungshaltung gegenüber den Utopien zu finden scheint. Das Bild der Zerstörung, das hier anspielungsreich entworfen wird (Spielbergs DER WEIßE HAI, Dickens' MOBY DICK, Lautréamonts GESÄNGE DES MALDOROR etc.), deutet auf die Zurücknahme jeglichen Anspruchs auf Emanzipation, ist

---

<sup>452</sup> Michel Foucault: Der Name / Das Nein des Vaters. In: Le pauvre Holterling (Nr. 8). Blätter zur Frankfurter Ausgabe. Basel 1988, 73–92, hier 85. Laut Deleuze/Guattari weist die Sprache generell eine Kommandostruktur auf: »Die Grundeinheit der Sprache – die Aussage – ist der Befehl oder das Kennwort, die Parole.« (Deleuze/Guattari 1992, 106)

<sup>453</sup> Frank Hörnigk: 1997, 448

vielmehr als poetisches Vexierspiel zu verstehen, das die Kunst zum Raum eigentlicher Existenz werden lässt.

Wurde die Verhaftung des Vaters durch die SA in der Erzählung DER VATER allein mit seiner Tätigkeit als »Funktionär der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands« (W 1 79) begründet, erfährt sie in KRIEG OHNE SCHLACHT durch die Schilderung der genaueren Umstände eine Konkretisierung. »Der Grund der frühen Verhaftung« (KOS 19) des Vaters wird hier zum ersten Mal preisgegeben: »Ich weiß, dass mein Vater einen Revolver hatte und dass er und ein paar andere sich auf den bewaffneten Kampf vorbereiteten.« (ebd.) Der Revolver wird laut Schilderung nach der Verhaftung des Vaters im Wald vergraben, mit ihm die Hoffnung des Sohnes auf eine Rehabilitierung des Vaters als Hai. Als Konsequenz des Versagens väterlicher Autorität in der nächtlichen »Theaterszene« wird dem Vater nicht nur die Rolle des gestürzten Gottes zugeschrieben (»Er war in gewisser Weise tot, jedenfalls tot als Gott, als Gottes Stellvertreter«, HMA 4487, 101), sondern auch die des seinen Sohn verlassenden Vaters: »Warum, Vater, hast du mich verlassen?«<sup>454</sup>, scheint der Dichtersohn in den leeren Himmel zu fragen. Dieses Mal ist es der Vater, der schweigt. Die Frage fällt auf den Sohn zurück, der am Kreuz seiner Dichtung endlich verstummt.

Die sich anschließende Schilderung eines Besuchs von Mutter und Sohn im KZ, greift den Autoritätsverlust des Vaters noch einmal auf. »Später haben wir meinen Vater im KZ besucht. Es war eine merkwürdig kahle Landschaft, und auf dem Plateau das Lager. Wir mussten durch das Drahtgittertor mit meinem Vater reden, er sah sehr schmal und klein aus. Ich habe ihm Bilder gezeigt, die ich gemalt und gezeichnet hatte, und Zigarettenbilder. Meine Mutter kam gar nicht dazu, mit ihm zu sprechen. Sie hat mir erzählt, dass ich danach im Schlaf geredet habe: »Spring doch über den Zaun!« Ich konnte nicht verstehen, dass er drin bleibt.« (KOS 20) Wiederum wird auf die physische Unterlegenheit des Vaters rekurriert (»er sah sehr schmal und klein aus«).<sup>455</sup> Der Traum des Kindes bedeutet indes einen Qualitätssprung. Das Kind hat begonnen, sich eine Wirklichkeit zu schaffen, in welcher der Kern der Dichtung bereits enthalten ist als Wille zur Macht.<sup>456</sup> In dieser Wirklichkeit erscheint es nicht als abwegig, den Vater zum Sprung »über den Zaun« aufzufordern. Noch steht dem Kind keine Sprache zur Verfügung, seinem »Traum« Ausdruck zu verleihen. Er ist vermittelt durch die Erzählung der Mutter, die hier in die Rolle der Mnemosyne, der Mutter der Künste, schlüpft. Nicht zufällig folgt auf die entsprechende Schilderung des KZ-Besuchs im Text DER VATER das oben zitierte Hai-Gedicht. In einer früheren Textfassung der Autobiografie wird der Phänotyp des Vaters in zwei durchaus potenten Vaterfiguren vorgeführt: »Ich habe übrigens

---

<sup>454</sup> In Matthäus 27, 47 heißt es: »Um die neunte Stunde schrie Jesus laut: Eli, Eli, lama asabtani? Das heißt: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?« (Zitat nach Luther)

<sup>455</sup> Im Gespräch mit Wolfgang Schivelbusch bezeichnet Müller diese Schlüsselszene als erste Gewalterfahrung: »... so eine meiner ersten Erinnerungen ist, dass ich mit meiner Mutter zusammen, wir haben meinen Vater besucht, er war im KZ, und da gab es noch, 34 war das, da konnte man noch so besuchen und, d. h. bis zum Lagertor, und er stand auf der anderen Seite, und ich konnte [nicht] verarbeiten, dass er da einfach auf der anderen Seite stehen bleibt und nicht über den Zaun springt oder irgendwas, dass der da drinnen bleibt, war für mich unerklärlich, und das war das erste Erlebnis von Gewalt.« (W 8 575)

<sup>456</sup> »... wenn Nietzsche die ewige Wiederkunft als unmittelbaren Ausdruck des Willens zur Macht vorführt, so meint Wille zur Macht keineswegs »Machtstreben«, sondern im Gegenteil: das Gewollte, was immer man will, zur »n-ten« Potenz erheben, d. h. dessen höhere Form freisetzen, und zwar dank des selektiven Verfahrens des Denkens in der ewigen Wiederkunft, dank der Singularität der Wiederholung in der ewigen Wiederkunft selbst. Höhere Form dessen, was ist: Dies ist die unmittelbare Identität von ewiger Wiederkunft und Übermensch.« (Deleuze 1992, 23)

gestaunt, wie sehr mich Jünger an meinen Vater erinnert hat und auch an Hermlin, mein Vater und Jünger, da gibt es auf irgendeine Weise eine große typologische Ähnlichkeit. Ich weiß allerdings nicht, worin sie liegt.« (HMA 4487, 385) Die Herausstellung der typologischen Ähnlichkeit zielt nicht in erster Linie auf die künstlerische Vorbildfunktion der beiden Dichter. Als geistige Physiognomien darf ihr Einfluss auf Müllers Werk, insbesondere im Fall Jüngers, sicherlich nicht unterschätzt werden. Dennoch scheint im Typus des Väterlichen zugleich die Grenze auf, die den Sohn von der Generation des Vaters und den Vaterbildern trennt.

In einem Text aus dem unmittelbaren Entstehungszusammenhang der Autobiografie wird ein weiterer Traum aufgerufen, der im Kontext mit der Inhaftierung des Vaters steht: »Mein Vater hatte von mir geträumt, als er im Lager war, einer winzigen Gestalt auf einem Berghang, eine zu schwere Last auf zu schmalem Rücken« (W 2 177). Der Traum des Vaters, der sich hier in die Schrift des Sohnes verwandelt hat, bezeichnet die Last, die sich der Sohn mit der frühen Traumatisierung aufgeladen hat, das Kreuz, das der Dichtersohn sein Golgatha hinaufschleppt. In einem der letzten Texte, die der Dichter verfasst, erfährt diese Bürde eine radikale Umwertung, indem der Sohn nun selbst die Rolle des Vaters übernimmt.<sup>457</sup> In seinem TRAUMTEXT OKTOBER 1995 beschwört der untergehende Dichter-Gott stumm seine im Korb auf dem Beckenrand zurückgelassene Tochter als »zu schwere Last auf zu schmalem Rücken«: »BLEIB WEG VON MIR DER DIR NICHT HELFEN KANN« (W 2 145). Mit seiner Verwandlung in den Vater hat der Dichter-Sohn sein Ziel erreicht. Doch zielloos ist, wer ihm dorthin zu folgen versuchte.

Die Beschreibung physischer Unterlegenheit des Vaters in den vorangegangenen Szenen der Verhaftung und der Lagerhaft, erfährt in einer weiteren Episode, die ebenfalls auf das Prosastück DER VATER zurückgeht, eine neue Dimension. In ihr wird der Vater-Sohn-Konflikt auf die Spitze getrieben, kontrastiert von der Darstellung einer scheinbar vollkommenen Harmonie des Verhältnisses Vater – Sohn in einer Rückblende am Ende des ersten Buchkapitels. Zugleich findet in diesem Abschnitt eine Ausweitung der Kampfzone statt, indem der Konflikt zwischen den Generationen auf das individuelle Schlachtfeld des kindlichen Selbstverständnisses überführt wird. Die Rede ist von jenem Autobahnaufsatz, den der Vater dem Sohn unmittelbar in die Feder diktiert, damit seine Schrift missbraucht und so nachhaltig diskreditiert.<sup>458</sup> »Das war die Erfahrung von Verrat und Schwäche, aber einer anderen Art von Schwäche als vorher. Von da an war ein Bruch zwischen uns.« (GI 1 91) Und ein Bruch »zwischen mir + mir« (HMA 4476), bleibt hinzuzufügen, denn der den Satz niederschreibt, ist der Sohn. »Ein Satz, den er mir diktierte, lautete: ›Es ist gut, dass der Führer die Autobahnen baut, dann bekommt vielleicht auch mein Vater wieder Arbeit, der so lange feiern musste.« Dieser Satz löste bei mir den Verratsschock aus. Ich war so erzogen, dass ich wusste, draußen ist der Feind, die Nazis sind der Feind, die ganze äußere Welt ist

---

<sup>457</sup> »UND KNAPP VORM DRITTEN HAHNENSCHREI ZERREISST / EIN NARR DAS SCHELLENKLEID DES PHILOSOPHEN / KRIECHT EIN BELEIBTER BLUTHUND IN DEN PANZER / *Tritt in die Rüstung, spaltet mit dem Beil die Köpfe von Marx Lenin Mao. Schnee. Eiszeit.*« (W 4 553) – Vermochte der Dichter 1977 diesem Bild der Entropie aus den fünfziger Jahren (s. a. W 1 37) noch die wilde Beharrlichkeit einer Hoffnung vom Meeresgrund entgegenzusetzen, hat er auf die vierte Szene der HAMLETMASCHINE zwanzig Jahre später keine Replik mehr parat.

<sup>458</sup> s. a. meine Ausführungen im Kapitel »1.2. Die Tonbandabschriften« im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit



feindlich. Zu Hause sind wir eine Festung und halten zusammen. Plötzlich war da dieser Riss.« (KOS 24) Im Opportunismus des Vaters offenbart sich das Eingeständnis seiner Schwäche gegenüber einem System, das er aufgrund innerer Überzeugungen zwar verabscheut, aus Angst vor neuen Repressalien jedoch akzeptiert. War er bisher nur Opfer seiner eigenen politischen Haltung, findet nun ein Verrat an den die Familie strukturierenden Grundwerten statt, der die »Festung« Familie zur Einsturz gefährdeten Ruine werden lässt. Als Medium des Verrats dient ihm der Sohn, der sich dem väterlichen »Kommandowort«<sup>459</sup> dieses Mal nicht verweigert. Durch die widerspruchslöse Niederschrift des Diktats wird der Sohn zum Komplizen dieser Tat, die in ihm den »Verratsschock« auslöst, wohl auch deshalb, weil er sich daran beteiligt sieht. Die heile Welt in der kaputten funktioniert nicht mehr. Der »Riss« ist ein doppelter: er durchtrennt einerseits die Nabelschnur, die den Sohn trotz Autoritätsverlustes immer noch an die moralische Legitimität des väterlichen Verhaltens glauben ließ. Andererseits bringt die Unterwerfung unter das väterliche Diktat – und also Beteiligung an dem Verrat – den Sohn in Konflikt zu sich selbst. In einer früheren Textfassung von KRIEG OHNE SCHLACHT wird das Dilemma explizit auf seine Bedeutung für die spätere Arbeit als Dichter bezogen: »Das war der Beginn meiner Schriftstellerlaufbahn.« (TA 26) Dass gerade aus diesem »Riss« der Antrieb für die künstlerische Produktivität erwächst, weist sie als ein obsessives Widerschreiben des Verrats aus und lässt die künftigen Texte als permanente Übermalungen einer nicht tilgbaren Schuld erscheinen.

Mit einem Verweis auf das goldene Zeitalter der väterlichen Arbeitslosigkeit vor dem Sündenfall des Autobahnaufsatzes endet das erste Kapitel. »*Welche Auswirkungen hatte die lange Arbeitslosigkeit deines Vaters?* / Das war ganz günstig für mich, weil er über alles mit mir sprach und den ganzen Tag für mich Zeit hatte. Er besaß auch literarischen Ehrgeiz; es gibt Texte von ihm. Er machte Resümees von seiner Lektüre, auch viele Exzerpte und las Philosophie. Das Bedürfnis, alles zu wissen, alles zu kennen, war sehr ausgeprägt bei ihm, und ich war sein einziger Gesprächspartner.« (KOS 26) Für den Sohn erweist sich die lange Arbeitslosigkeit des Vaters als Glücksfall, der das Trauma der Verhaftung in gewissem Maße zu kompensieren scheint. Der Vater als weiser Freund und sanftmütiger Erzieher, der den Sohn als gleichwertigen Dialogpartner akzeptiert, lässt das zwar in der zeitlichen Abfolge später, im Text jedoch vorangestellte »Kommandowort« des väterlichen Diktats nachträglich als geradezu monströsen Gewaltakt erscheinen, der den Vater selbst als gelehrigen Schüler der Einschreibemechanismen strafkolonialer Behandlung ausweist: »Es ist nicht leicht die Schrift zu entziffern. Unser Mann entziffert sie aber mit seinen Wunden.« (W 2 135) In Schillers Abhandlung ÜBER DIE ÄSTHETISCHE ERZIEHUNG DES MENSCHEN hieß es: »Die Kultur selbst war es, welche der neuern Menschheit diese Wunde schlug.«<sup>460</sup> Gemeint sind die in Schillers Augen verheerenden Folgen der Französischen Revolution. Es gilt nun, diese Wunden zu lesen, um aus ihnen zu lernen. Das Modell der Strafkolonie treibt Schillers Ideal der ästhetischen Erziehung gleichsam auf die Spitze. Sie verknüpft nämlich in der Tat – wie von Schiller gefordert – das (technisch) Mögliche mit dem (gesellschaftlich) Notwendigen zum Ideal eines selbstbestimmten Menschen (selbstbestimmt ist der Sprecher seines eigenen Erschießungsbefehls in Mauser auch!), der mit der Entfaltung seiner Anlagen

---

<sup>459</sup> Michel Foucault: Der Name ... a. a. O. 85

<sup>460</sup> Schiller-SW 5, 583

und Fähigkeiten die Sache der Gesellschaft befördert, »bis der Schein die Wirklichkeit und die Kunst die Natur überwindet«<sup>461</sup>. Vor dieser Folie wird die in KRIEG OHNE SCHLACHT idealisierte Darstellung einer gleichberechtigten Beziehung zwischen Vater und Sohn lesbar als Fortsetzung der (nationalsozialistischen) Diktatur mit anderen Mitteln. Die Verschiebung der Schilderung an den Schluss des ersten Kapitels wirft den Verdacht auf, dass es sich bei dem »innige[n] Verhältnis« (HMA 4487, 23) zwischen Vater und Sohn nicht nur um eine romantisch eingefärbte Idealisierung der Vergangenheit handelt, die einen Zustand der Schuldlosigkeit und Eintracht heraufbeschwört, der die Tragik der zuvor geschilderten Entzweiung um so drastischer erscheinen lässt. Vielmehr ist die Vater-Sohn-Beziehung auch in dieser befriedeten und vielleicht sogar für beide Seiten befriedigenden Form noch dem Gesetz autoritärer Führerschaft unterworfen, dem man gehorchen oder sich widersetzen kann. Außer Kraft setzen kann man es nicht. Bestätigung findet diese Vermutung in einer handschriftlichen Notiz aus dem Entstehungszusammenhang von KRIEG OHNE SCHLACHT: »(Vater) Ich erinnere mich, dass er mir aus dem Simplicissimus vorlas. Ich weiß nicht, bis zu welchem Kapitel wir gelesen + was ich verstanden habe + was nicht. Der Text war ein Geheimnis zwischen uns.« (HMA 4476) Das Einvernehmen zwischen Vater und Sohn beruht auf einer geheimen Abmachung, die auf die Szene der nächtlichen Verhaftung des Vaters zurückgeht. Sie macht den ersten gegenseitigen Verrat ungeschehen, der darin bestand, dass der Vater sich als schwächer erwies als seine Feinde und so gezwungen war, den Sohn im Stich zu lassen, jener sich wiederum die Schwäche des Vaters zunutze machte, diesem den Gehorsam zu verweigern. Die gemeinsame Lektüre der Abenteuer des tumben Toren Simplicissimus versetzt Vater und Sohn in einen künstlich erzeugten Bereich naiver Schuldlosigkeit und Unwissenheit, die der literarischen Figur Grimmelshausens korrespondiert und so den ersten Verrat zu verbergen geeignet ist. Die Lückenhaftigkeit der Erinnerung (»Ich weiß nicht, bis zu welchem Kapitel wir gelesen + was ich verstanden habe + was nicht«) verstärkt den Eindruck der Naivität, die auf der Erkenntnislosigkeit unverfremdeten Daseins beruht. In einer weiteren Notiz heißt es: »dazwischen lag d[ie] gl[ückliche] Zeit als m[ein] V[ater] arbeitslos war [...] nach dem erfolgreichen Aufsatz über d[ie] Str[äßen] d[es] F[ührers] lasen wir [den Simplicissimus] nicht weiter / Autob[iografie]« (HMA 5264). Die gemeinsame Lektüre endet abrupt, als der Vater seine Autorität diktatorisch wiederherstellt, indem er dem Sohn die Schreibhand führt. Damit einher geht der Verlust des Kunstraumes »Naivität«, der die Bedingung gegenseitiger Anerkennung im Verhältnis Vater – Sohn bildete. »... der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.«<sup>462</sup> Das Diktat des Vaters stellt die alte Ordnung wieder her. Es bedeutet den Einbruch der nationalsozialistischen Wirklichkeit in das häusliche Spiel menschlicher Vervollkommenung durch die Macht des schönen Wortes.

Bildete das Prosastück DER VATER als Subtext die Grundlage aller späteren Umschriften dieser frühen Fixierung, setzt mit der Arbeit an KRIEG OHNE SCHLACHT ein grundsätzliches Revisionsbedürfnis ein »... gegen die Wahrheit / Die vor vierzig Jahren mein Besitz war« (W 1 233): »Ich bin es meinem Vater schuldig! seine Geschichte noch einmal zu schreiben – Vater im Stalinkostüm« (HMA 4476), notiert Müller im Zusammenhang mit der Entstehung seiner Autobiografie. Oder ähnlich in einer anderen handschriftlichen Notiz:

---

<sup>461</sup> Schiller-SW 5, 596

<sup>462</sup> Schiller-SW 5, 618

»Heute weiß ich auch, dass ich d[en] Text m[eines] V[aters] noch einmal schreiben muss, ohne den Mantel/Faltenwurf des Dogmas (broken) in der Mode meiner fünfziger Jahre / das Gras wächst wieder –« (HMA 4476). Von »ausreißen« (W 2 79) ist allerdings keine Rede mehr, ein Gedankenstrich beschweigt die Geste des Ausreißens geradezu demonstrativ. Will Müller am Ende seines Lebens von der Bedingung der Revolution, die ihre Bewegung aus permanenter Selbstzerstörung gewinnt (»... das Gras noch / Müssen wir ausreißen, damit es grün bleibt«, W 2 245), abgesehen wissen? Die Frage ist nicht entscheidbar. Sicher hingegen ist, dass Müller selbst für eine Beantwortung der Frage nach einer gesellschaftlichen Relevanz der Utopien am Ende seines Lebens nicht mehr zur Verfügung stehen wollte. Damit kann auch der Vater von seiner (diktatorischen) Funktion für das Schreiben des Sohnes entbunden werden. »Heute weiß ich: was mit ihm begraben wurde, war das Gespenst meiner Kindheit, mit meinen schreckgeweiteten Augen, dem von Weinen verzogenen Mund, dem gefrorenen Salz meiner Tränen. / Ich hatte es mit mir herumgetragen (durch die Jahre meiner Gefangenschaft in zwei Diktaturen), versteckt vor den Augen der Welt, wie ein zerbrochenes Spielzeug, das man der Erde nicht lassen will, dem Gewürm, der Flamme, immer mit dem Impuls, es wegzuwerfen: Ich brauche dich nicht mehr, ich werfe dich weg, und immer wieder eingeholt von seiner Gegenwart. / Mit den drei Händen Erde, die ich auf seinen Sarg warf, nach dem barbarischen Brauch, der dazu dienen soll, die Toten niederzuhalten und den Skandal der Auferstehung abzuwenden, der das Ende unserer Welt bedeuten würde, habe ich meine Last abgeworfen. (Manchmal denke ich, dass er sie durch das Reich der Toten trägt, einen Katalog aus Freuden und Schmerzen für die Archive der Ewigkeit, die nicht geöffnet werden vor dem Jüngsten Tag.) Seitdem ist meine Kindheit nur noch Erinnerung ...« (HMA 4477) Müllers bereits im Zusammenhang mit dem Großvatertext vorgetragenes Revisionsbedürfnis beruht auf seiner ersten Erfahrung von Schuld (»das Gespenst meiner Kindheit«). Zugleich liegt in der frühkindlichen Erinnerung an den Vater – als uneinholbare Urszene – Müllers künstlerische Produktivität begründet. Die Vatertexte sind Zeugnisse einer obsessiven traumatischen Struktur, die eine Wunde nicht vernarben lassen durfte, weil sie die Arbeit des Schreibens *als Sohn* konstituierte. Was Müller als Intention der künstlerischen Betätigung für andere Texte reklamierte – »Ich glaube, mein stärkster Impuls ist der, Dinge bis auf ihr Skelett zu reduzieren, ihr Fleisch und ihre Oberfläche herunterzureißen. Dann ist man mit ihnen fertig.« (GI 1 102) – büßte im Zusammenhang mit der frühen Traumatisierung seine Gültigkeit ein. Es ging vielmehr um die ständige Exhumierung des toten Vaters in neuen Texten (»Ich hatte es mit mir herumgetragen [...] wie ein zerbrochenes Spielzeug, das man der Erde nicht lassen will«), die die alten nicht auszulöschen vermochten, so dass das Skelett immer dichter beschrieben wurde, seine ursprüngliche Gestalt verborgen lag unter der Schrift des Sohnes. »Die Narben schreien nach Wunden.« (W 4 462) Das Dilemma eines Herumstocherns in Wunden, deren Ursprung nur im Nachhinein mit Sinn besetzt werden kann, schlägt sich in der Entstehung immer neuer Texte nieder, die den Blick auf die Urszene erst recht verstellen. Der Kampf um eine nie zu Ende kommende Aneignung verwandelt das Trauma in Literatur. Das Bedürfnis in ein »Gespräch mit den Toten« (KOS 15f.) zu kommen, ergo die Texte zu revidieren/neu zu verfassen, ändert nichts an der Tatsache der empirischen Entzogenheit der Beweggründe für die Obsession des ständigen Wiederaufgreifens des Vaterkomplexes. Erst mit der schriftlich verfassten Abgabe der Verantwortung (»Mit den drei Händen Erde [...] habe ich meine Last abgeworfen«), die in der Funktionalisierung der obsessiven Erinnerung traumatischer Erlebnisse im Namen der Ermöglichung eines anderen Ablaufs bestand, kann das Gespenst der Kindheit begraben, die Erinnerung vom Ballast ihres

(ideologischen) Nutzwertes befreit werden.

Die späte SELBSTKRITIK öffnet damit eine neue Dimension im Schreiben Heiner Müllers, die folglich bar jeder geschichtlichen, respektive geschichtsphilosophischen Hoffnung ist. »... es wächst der fatale Eindruck des Scheiterns, das Wissen um den endgültigen Verlust der Utopien. Ihre zuvor – selbst in den Momenten radikalster Zuspitzung – noch immer als historisch fassbar gedachten Dimensionen treiben jetzt unaufhaltbar auf einen Abgrund zu, der in die Koordinaten allgemeiner geschichtlicher Vorstellungswelten nicht mehr einzubinden ist.«<sup>463</sup> Die Auflösung der (Vater-)Texte, ihre Implosion im Malstrom eines Textwirbels, wie ihn das Prosafragment [Im Herbst 197.. starb ...] darstellt, deutet in dieser Hinsicht auf eine neue Qualität im Umgang mit dem Trauma, indem von einem Fertig-Werden-Wollen nunmehr ganz offensichtlich abgesehen wird. Das Vertrauen auf die kreisende Abwärtsbewegung des Malstroms eignet nicht mehr die Frage nach der scharfartigen Beschaffenheit des Grundes (der den Fragenden zerreißen wird), sondern vereinigt sich mit der grausamen Schönheit der Bewegung selbst. Diese Bewegung aber ist die Kunst. Ein Briefentwurf an den Vater, der sich im Nachlass Heiner Müllers fand, zeigt, dass die (frühe) geistige Auseinandersetzung mit dem Vater auf kafkaeske Weise und ins monologische gewendet bis in die fünfziger Jahre fort dauert. »Dass mir, weniger durch die Art der Erziehung als dadurch, dass ihr mich ›ausgehalten‹ habt, vieles abgenommen wurde, was ich, allein geblieben, tragen lernen musste, ist vielleicht ein Grund für mein ausgiebiges Schweigen. Ich habe, I[ieber] P[apa], auch geistig weitgehend von Dir gelebt. Ich musste erst zu mir kommen, erst ins Reine mit mir kommen, als Du fort warst.« (W 8 508)

Im Gegensatz zur intensiven, dafür umso problematischeren Vaterbeziehung, wird das Verhältnis zur Mutter als vergleichsweise distanzierter dargestellt. Folglich nehmen Menge und Ausführlichkeit der Äußerungen über den Stellenwert der Mutter und das Verhältnis des Erzählers zu dieser Figur einen verhältnismäßig begrenzten Raum ein. Die lange Arbeitslosigkeit des Vaters zwingt die Mutter in die Rolle der Ernährerin. »Meine Mutter arbeitete in einem Betrieb in Limbach als Näherin, fuhr jeden Morgen mit dem Fahrrad hin und abends zurück.« (KOS 23) Damit steht die Mutter in der Tradition ihrer verwitweten Großmutter, die an der Ausübung ihrer Tätigkeit als Näherin erblindet war (s. a. KOS 14 u. W 2 7). Als Erbteil der Familie ihres Vaters prägt sie die Erfahrung finanzieller Not bis ins frühe Erwachsenenalter (»Ich glaube, meine Mutter war vor mir schon einmal schwanger. Aber sie hatten kein Geld und keine Wohnung«, KOS 15) und darüber hinaus (»Nach der Verhaftung meines Vaters hatte meine Mutter kein Geld, das Essen war knapp«, KOS 24). Von ihrem Erbe mütterlicherseits findet sich im Drucktext keine Spur. Der Blick auf frühere Fassungen bringt jedoch auch für diese Linie genetisches Material zum Vorschein. »Meine Mutter war dagegen eigentlich sehr – ich würde sagen – kalt<sup>464</sup>, sie konnte keine Emotionen äußern. Mein Vater war viel wärmer als meine Mutter. Meine Mutter stand unter ungeheurem Druck, vielleicht deswegen.« (HMA 4487, 23ff.) Über die Mutter der Mutter heißt es an anderer Stelle. »Sie war so ein bisschen wehleidig, ein bisschen unfähig, Emotionen zu äußern. Das lief über Versorgung, Zuständigkeit, mehr war da nicht.« (HMA 4487, 258) Die Aussagen sind in zweierlei Hinsicht von Belang. Zum einen kommt hier eine Charaktereigenschaft ins Spiel, die der Erzähler im Textverlauf mehrfach für seine eigene Haltung gegenüber den

---

<sup>463</sup> Hörnigk 1997, 456

<sup>464</sup> In den Tonbandabschriften heißt es antonym: »ich würde nicht sagen kalt« (TA 31).

Gegenständen seiner Erinnerung reklamieren wird, etwa, wenn er im Zusammenhang mit dem Ausschluss aus dem Schriftstellerverband feststellt: »Ich habe das Ganze als dramatisches Material betrachtet, ich selbst war auch Material, meine Selbstkritik ist Material für mich.« (KOS 183) Andererseits dient die Beschreibung des Charakters der Mutter einer antonymen Charakterisierung der ursprünglich engen Beziehung zwischen Vater und Sohn: »... ich war sein einziger Gesprächspartner.« (KOS 26) Die Problematik spiegelt sich direkt im Verhältnis der Eltern zueinander wider, das durch ein umfassendes Kommunikationsdefizit geprägt ist. In der Arbeitsfassung wird diese Tatsache explizit benannt: »Sicher, eine prägende Rolle spielte die Haltung meines Vaters zu meiner Mutter. Es ist ganz einfach, sie war für ihn nie ein Gesprächspartner.« (HMA 4487, 258) So verhindert etwa der Sohn, als sie den Vater im KZ besuchen, ein Gespräch zwischen den Eltern. »Wir mussten durch das Drahtgittertor mit meinem Vater reden, er sah sehr schmal und klein aus. Ich habe ihm Bilder gezeigt, die ich gemalt und gezeichnet hatte, und Zigarettenbilder. Meine Mutter kam gar nicht dazu, mit ihm zu sprechen.« (KOS 20) Die im Gefängniszaun materialisierte Sprachbarriere, die der Sohn spielend zu unterlaufen vermag, kann von der Mutter nicht überwunden werden. Sie scheitert daran ebenso, wie an der von ihr abgezogenen, voll auf den Sohn gerichteten Aufmerksamkeit des Vaters. Wie bereits während der nächtlichen Verhaftungsszene (»... meine Mutter stand daneben«, KOS 19) wird die Mutterfigur zur szenischen Staffage. Ein eigenständiges Handlungspotenzial gewinnt sie lediglich durch die Abwesenheit des Vaters, doch selbst dann noch, bleibt ihr Handeln auf die (politische) Aktivität des Vaters verwiesen. »Ich weiß, dass mein Vater einen Revolver hatte und dass er und ein paar andere sich auf einen bewaffneten Kampf vorbereiteten. Einer seiner Genossen war ein Lehrer, für mich sehr wichtig, weil er mit mir geübt hat, rechts zu schreiben. Ich war Linkshänder, und das wäre in der Schule ein Problem geworden. Das muss vor 1933 gewesen sein, denn er wurde mit meinem Vater verhaftet. Danach habe ich ihn nicht mehr gesehen. Er hatte mir rechts schreiben im Spiel beigebracht, ohne irgendwelchen Zwang, das war sehr schön. Er hatte eine große Liebe zu Kindern. Dieser Lehrer war ein etwas weicherer Typ als mein Vater, und sie haben ihn so lange geprügelt, bis er verriet, dass mein Vater einen Revolver hatte, der im Wald vergraben war. Meine Mutter war nach der Verhaftung zusammen mit einem Schwager in den Wald gegangen, dort haben sie den Revolver vergraben, schön geölt und eingewickelt. Das wusste der Lehrer und verriet es, aber er kannte die Stelle nicht. Daraufhin haben sie auch meine Mutter verhaftet und für kurze Zeit im Rathaus in den Keller gesperrt, weil sie von dem Revolver nichts sagen wollte. Dann gab es am nächsten Tag, nach der Nacht im Keller, eine Gegenüberstellung mit dem Lehrer. Er hat sich entschuldigt: »Die haben mich geschlagen, ich konnte nicht mehr, ich habe es verraten.« Meine Mutter musste mit ihrem Schwager in SA-Begleitung in den Wald und das Ding ausgraben. Ich muss noch sagen, es kannten sich alle. Einer von den SA-Leuten bei der Verhaftung meines Vaters war ein ehemaliger Verehrer von ihr, den sie abgewiesen hatte. (KOS 19f.) Die kurzzeitige Inhaftierung der Mutter wird in diesem Abschnitt als Folge der Verhaftung des Vaters kenntlich. Die Eigeninitiative beim Verstecken des wichtigen Beweismittels und ihre Standhaftigkeit im Verhör, dienen allein dem Schutz ihres Mannes. Als dessen Schatten und ihres Handelns stummer Zeuge ist ihr ein Schwager an die Seite gestellt – vermutlich der taubstumme Bruder des Mannes, denn der ist »neben meinem Vater der einzige Nichtnazi in der Familie« (KOS 22). Damit wird die Handlungsebene, auf der die Mutter agiert, durch die Einführung einer tragischen Nebenfigur unterlaufen, die für den Sohn »sehr wichtig« war, weil sie ihn spielerisch von seiner Linkshändigkeit befreite. Die Korrespondenz dieser »ohne irgendwelchen Zwang«

bewerkstelligten Umerziehung zum später ins Werk gesetzten Diktat des Vaters, das zum Bruch zwischen Vater und Sohn führen sollte, lenkt die Aufmerksamkeit gänzlich von der Mutter ab, zumal ihr Handeln lediglich als Re-Aktion geschildert wird. Das Schreiben des Sohns bleibt zeitlebens auf diese dem väterlichen Diktat entgegen gesetzte »im Spiel« erworbene Schreibtechnik angewiesen.<sup>465</sup>

Zu den weitreichenden Folgen der Verhaftung des Vaters gehört die soziale Herabsetzung des Sohnes, die in der gesellschaftlichen Ausgrenzung mündet. »In Eppendorf hatte ich einen Spielkameraden, Sohn eines Fabrikanten. [...] Nach der Verhaftung meines Vaters hatte meine Mutter kein Geld, das Essen war knapp, es gab ein Angebot von diesem Fabrikanten, ich könne dort jeden Tag mitessen. Natürlich hatte ich Hunger, aber gleichzeitig war es eine ungeheure Erniedrigung, dort am Tisch zu sitzen, sich durchfüttern zu lassen. Da ist auch ein Hasspotenzial entstanden, ein Rachebedürfnis. Dieser Fabrikant war Sozialdemokrat gewesen, der Freitisch war gut gemeint, aber für mich doch eine schlimme Erfahrung.« (KOS 24f.) Wurde der »Freitisch« des Fabrikanten im vierten Abschnitt der Erzählung DER VATER (s. a. W 2 81f.) mit Hilfe starker Bilder im Gestus des Ekels beschrieben und mit dem filmreifen Plot eines tödlichen Unfalls zusätzlich aufgeladen, verzeichnet die Autobiografie lediglich diesen ebenso nüchternen wie handlungslosen Kommentar, der die Struktur einer sozialen Beziehung bloßlegt. Die karitative Geste der »gut gemeint[en]« Domestizierung des Dissidentensohnes durch den Fabrikanten, »der bis 1932 Mitglied der Sozialdemokratischen Partei gewesen war« (W 2 81), bewirkt das Gegenteil ihrer Absicht. Sie gibt der Ausgrenzung und Herabsetzung, die aus dem väterlichen Ungehorsam gegenüber der politischen Neuordnung resultieren, ein Gesicht. »Hasspotenzial« und »Rachebedürfnis« lassen noch das Susan-Atkins-Zitat aus DIE HAMLETMASCHINE<sup>466</sup>, den Racheschwur des Schwarzen Sasportas in DER AUFTRAG<sup>467</sup> oder das Gebaren der als DER ROSA RIESE mythisierten Gestalt des Serienmörders in GERMANIA 3 (s. a. W 5 296) als Reminiszenz an diese frühe »Erniedrigung« erscheinen. Die »schlimme Erfahrung« ist damit deutlich auch als Born künstlerischer Produktivität ausgewiesen. Ein Beleg dafür ist die sich anschließende Schilderung der Ausgrenzung durch die Spielkameraden, die der Erzähler explizit als »eine wichtige Voraussetzung für vieles Spätere« verstanden wissen will. »Als mein Vater im KZ war, gab es ein paar Freunde, Söhne von Beamten, die sagten mir, dass sie nicht mehr mit mir spielen dürften, weil mein Vater ein Verbrecher wäre. Auch diese Erfahrung eine wichtige Voraussetzung für vieles Spätere. Immer war ich isoliert, von der Außenwelt getrennt durch mindestens eine Sichtblende.« (KOS 25) An jenen ihn vom Spiel ausschließenden Spielkameraden hatte sich der Autor bereits in seinem Prosastück DER VATER gerächt. Dort widmete er ihnen den gesamten zweiten Abschnitt (s. a. W 2 79f.), an dessen Ende sich ihre Spur »in den schrecklichen letzten Schlachten des zweiten Weltkrieges, tötend und sterbend« (W 2 80) verlor. In einem späten Erzählfragment dagegen erscheint das Kind in der Perspektive des Objektes eines sozialen Experiments: »... die Gesichter meiner

---

<sup>465</sup> zu den möglichen Folgen dieser manipulierten Rechtshändigkeit für das Schreiben Heiner Müllers s. a. das Kapitel »Treuhänder. Umerziehung« in: Werner 2001, 41–58

<sup>466</sup> »Wenn sie mit Fleischermessern durch eure Schlafzimmer geht, werdet ihr die Wahrheit wissen.« (KOS 294, W 4 554)

<sup>467</sup> Wie die Ophelia der Tiefsee bezieht der Schwarze seine revolutionäre Energie aus dem affektiven Impuls der Rache. Angesichts eines im Käfig verendenden Sklaven schwört er Vergeltung. »Wenn ich von hier weggehe, werden andre in den Käfigen hängen, mit weißer Haut bis die Sonne sie schwarz brennt.« (W 5 18)

Spielkameraden, Kälte und Neugier, als sie mir die Mitteilung machten, dass sie nicht mehr mit mir spielen durften ...« (W 2 178) Es ist genau diese im Text vermittelte Perspektive, die Differenz des Blicks, die als »Sichtblende« bezeichnet wird. Die Stigmatisierung des anderen als Sohn eines »Verbrecher[s]« geht mit seiner Austreibung aus dem Kollektiv der »Söhne von Beamten« einher. Der Sündenbock, der auf Gesellschaft dennoch nicht verzichten möchte, findet sich unvermittelt in einem Kreis wieder, der dem Kind bisher unbekannte Rituale der Gruppenzugehörigkeit pflegt und damit seinen Erfahrungshorizont grundsätzlich erweitert. »Ich fand dann doch ein paar Freunde. In Bräunsdorf gab es eine Kinderbande. Ich hatte aber immer Schwierigkeiten, anerkannt zu werden. Zum Beispiel konnte ich keine Schleife binden. Dafür lachten mich die Mädchen aus. Für die Bande war ich ein Spinner, weil ich ein Taschentuch benutzte statt zwei Finger, und daraus ergaben sich Geschichten wie die mit dem Schwalbennest. Es ging darum, ein Schwalbennest in einem Kuhstall mit Steinwürfen zu zerstören. Um anerkannt zu werden, habe ich besonders scharf geschossen, und ich traf auch. Und dann sah ich die jungen Schwalben am Boden liegen.« (KOS 25) Die Verweigerung der Anerkennung desjenigen, der sich durch Merkmale sozialer Distanz vom Verhalten der übrigen Gruppenmitglieder unterscheidet, steht bei der »Kinderbande« grundsätzlich die Möglichkeit gegenüber, trotz Zeichen des Andersseins Anerkennung zu erwerben. Diese Möglichkeit ist an die Voraussetzung geknüpft, sich barbarischer zu verhalten als die Barbaren selbst. In KINDHEIT, einem Gedicht aus den sechziger Jahren, findet sich eine Formulierung, welche die Ausweglosigkeit aus dem Dilemma dieser teuer erkauften Gruppenzugehörigkeit in ihrer fatalen Brutalität offenbart: »... von Wölfen gejagt, mit Wölfen allein« (W 1 172). Überformt wird dieser Gewaltzusammenhang durch eine Allegorie kafkascher Provenienz: »Der Bauer hat uns aus dem Kuhstall gejagt. Er hatte zwei schwachsinnige Söhne, die in sechs Schuljahren weder Lesen noch Schreiben gelernt hatten. Sie waren Rivalen um den Hof, das Erbe. Sie prügelten sich regelmäßig, manchmal mit Sensen. Der Alte ging mit dem Dreschflügel dazwischen und schlug sie nieder. Der jüngere Sohn hetzte oft den Hund hinter uns her. Einmal sperrte er uns im Hof ein und ließ die Pferde heraus. Die Pferde galoppierten durch den Hof, wir standen an die Wände gepresst, alle Türen zu.« (KOS 25f.) Der Vertreibung aus dem Paradies des kindlichen Glücks teilhaftig gewordener kameradschaftlicher Anerkennung, folgt wie in der Bibel die Begründung eines zirkulären Gewaltzusammenhangs. Wie Kain und Abel streiten die feindlichen Brüder (einem auch im Werk Müllers immer wiederkehrenden Motiv) um das Erbe Adams. Mit dem Rücken zur Wand steht mit dem Erzähler die Menschheit in der ausweglosen Arena katastrophaler menschlicher Geschichte.

## 6.2. Ab 1939, Ich bin ein Neger

Der Beginn des zweiten Buchkapitels, »Waren/Müritz, ab 1939«, knüpft unmittelbar an die Erfahrung der Fremdheit und Ausgrenzung in einer feindlichen Umgebung an. Den Umzug von Bräunsdorf/Sachsen nach Waren/Müritz beschreibt Heiner Müller im Gespräch als »absolut tiefgreifend« (TA 33). »Mecklenburg war für uns als Sachsen wie eine Emigration. Man war Ausländer. [...] Ich war völlig isoliert, vor allem in der Schule. Ausländer wurden aus Prinzip verprügelt. Da musste man immer ziemlich schnell sein. Ich konnte sehr gut laufen« (KOS 27) ... eine Fähigkeit, die der Erzähler bereits als Mitglied der Eppendorfer

»Kinderbande« erworben hatte (»Wir haben Rekorde aufgestellt im Wegrennen vor dem Hund«, KOS 26). Beschränkte sich die Erfahrung der Ausgrenzung in Sachsen auf den Verzicht des gemeinsamen Spiels Gleichgestellter infolge der politischen Verfehlungen des Vaters, fällt diese Begründung mit dem Umzug fort. Die Übersiedlung nach Mecklenburg wird als Eintreten in einen fremden »Kulturkreis« (W 2 182) erfahren. Zum Verlust der Heimat gesellt sich die existenzielle Bedrohung durch die neue feindliche Umgebung, die den »Ausländer« zum Freiwild erklärt. »Der Weg zur Schule war gefährlich, auch der Heimweg, weil irgendwelche Mecklenburger auf Ausländerjagd gingen.« (KOS 28) An die Stelle der Ausgrenzung ist die offene Feindschaft einer kriegerischen Horde getreten, die nur ein Ziel kennt: die Segregation des fremden Eindringlings, seine Unterwerfung. In einem späteren Kapitel der Autobiografie wird auf diese Konstellation erneut zurückgegriffen. Das biografische Trauma wird dort als Quelle Müllers »Traditionssozialismus« gekennzeichnet: »Bei den Indianerspielen durfte ich nie Häuptling sein, weil ich Ausländer war. Und dann gab es ein mir fremdes Ritual. Gegen sechzehn Uhr gingen die Indianer »Kaffee trinken«. Ich habe meine Mutter gefragt, wieso wir nicht auch um sechzehn Uhr Kaffee trinken und Kuchen essen. Da hat sie mir erklärt, wir haben kein Geld dafür.« (KOS 322) Die Ursache der Ausbeutung wird durch die subjektiv empfundene Mangelerfahrung ersetzt: der »Neid auf den Kapitalisten« (KOS 321) dient als Stachel der moralischen Überlegenheit bei der Beschreibung der Ausbeutung, die zuweilen in Zynismus umschlägt (Indianer gehen »Kaffee trinken«).

Im Prosaentwurf [Im Herbst 197.. starb ...] wird der Topos des »Ausländer[s]« ebenfalls aufgegriffen und hinsichtlich seiner sprachlichen Gestaltung intensiviert. »Mit der Übersiedlung meiner Eltern nach Mecklenburg 193.. begann ein anderes Exil. Ich war Ausländer, wie damals in Mecklenburg jeder, der nicht dort geboren war. Der Ausländer steht auf dem Schulhof allein, von allen beäugt und gemieden, angerempelt und geschlagen, wenn die Lehrer wegsehn. Der Ausländer geht seinen Schulweg allein; er hat keine Freunde. Er muss schneller sein als die Verfolger. [...] Beim Indianerspiel wird dem Ausländer die Rolle zugewiesen, die keiner spielen will, er gehört zum verachteten weil unkriegerischen Stamm der Schwarzfußindianer und steht nach dem Sieg der Apachen am Marterpfahl. [...] Ausländer war ich auch, weil ich das Ritual der vierten Mahlzeit, Kaffee und Kuchen am Nachmittag, nicht kannte, für die jedes Spiel mit dem Satz: wir gehen Kaffee trinken, der Akzent lag auf dem Wir, pünktlich abgebrochen wurde.« (W 2 181f.) Der Gebrauch der ersten Person in der Vergangenheitsform verweist – im Gegensatz zum »man« im Text der Autobiografie, das wiederum die anderen »Ausländer« mit einbezieht – auf den ersten Satz von KRIEG OHNE SCHLACHT, der den Geburtsvorgang in einen Akt literarischer Selbsterzeugung überführte (»Ich war eine schwere Geburt«, KOS 13). Der Bruch der Erzählperspektive sowie der Tempuswechsel (»Ich war Ausländer ...«, »Der Ausländer steht ...«) holen den »Ausländer« in die Gegenwart des Rezeptionsvorganges. Damit wird der »Ausländer« nicht nur als Maske des Autors vorgeführt, sondern als beschreibbare Figur, aus der der Erzähler trotz der Identifikation mit der Rolle (»Ich war Ausländer ...«) hinaustreten kann. Er verliert dadurch alle Merkmale seiner Subjektivität. Im Gegenzug dient die Reduzierung des »Ausländers« auf seinen Objektstatus der siegreichen Gruppe zur Selbstverständigung. Das Ritual der Marterung des Opfers stärkt den Zusammenhalt der kriegerischen Horde. Die spielerische Opferung des »verachteten weil unkriegerischen [...] Schwarzfußindianer[s]« ermöglicht die beliebige Wiederholbarkeit des Rituals und garantiert



so die soziale Stabilität der Gruppe im Angesicht des symbolischen Todes am Marterpfahl. Die Alternative, sich dem »Indianerspiel« zu verweigern, wird nicht in Betracht gezogen. Sie bedeutete den Einbruch der Realität in das kindliche Spiel, das im vergeblichen Imperativ permanenter Flucht mündet (»Er muss schneller sein als seine Verfolger«). Noch das schnellste Wild wird von der Übermacht der »Jagdmeute«<sup>468</sup> irgendwann erlegt. Zumal, wie der Text der Autobiografie ausweist, das Opfer aufgrund der geringen Beutepopulation aller Aufmerksamkeit seiner Jäger gewiss sein kann: »Ich war der einzige Ausländer in der Klasse.« (KOS 28)

Aus Sicht der Gruppe ist der »Ausländer« die Projektionsfläche ihrer eigenen Sehnsüchte und Ängste, der »Andere«, der nur mittels Gewalt gezähmt und beherrscht werden kann. Zugleich ist die Gruppe in der Gefahr auf ihn angewiesen. »Im Winter, wenn die Seen zufrieren, schlägt die Stunde des Ausländers. Sein Platz, wenn das Eis zum erstenmal begangen wird, ist die Spitze der Expedition. Das Gros folgt mit respektvollem Abstand. Der Ausländer weiß, dass der Respekt nicht ihm gilt, sondern der Gefahr, aber er spielt die Rolle des Sklaven, der nicht gezählt wird, in der Einsamkeit des Führers, der vorangeht, und sei es in den Tod. Der Hass des Ausländers auf die Gemeinschaft, die ihn ausschließt, ist grenzenlos: Er mündet in den Wunsch, aufgenommen zu werden in die gehasste Gemeinschaft.« (W 2 183) In der ambivalenten Figur des »Ausländers« schneiden sich die Ressentiments der ausgrenzenden Gruppe gegenüber der ausgeschlossenen Minderheit, die Verachtung der Gruppe durch den Ausgeschlossenen und ein von Hass auf die feindliche Meute gespeistes Dazugehörigkeitsgefühl zur Gruppe als Exot, der Freud und Casanova gelesen hat und als derart Stigmatisierter heimlich konsultiert wird (s. a. KOS 29). Eine strukturelle Entsprechung hat die Hassliebe im Wunsch des jüdischen Jungen, zur Meute seiner Mörder dazu zu gehören: »ICH WILL EIN DEUTSCHER SEIN (Eintragung im Schulheft eines elfjährigen jüdischen Jungen im Warschauer Ghetto)« (W 1 8) Der »Eisgang« endet mit dem Blick des Erzählers auf einen unter der Eisdecke eingeschlossenen »Kadaver einer Katze, in dem sich Aale festgebissen hatten« (W 2 184). Im Spiegelbild der toten Kreatur erkennt der Erzähler seine eigene Position. Sie stellt die einzige Möglichkeit dar, als Fremder der Gruppe dennoch anzugehören: Als Opfer, das die Kommunion der Gruppe stiftet. Diese Einsicht generiert ein Denkmodell, das dem Opfer einen Sinn für sich selbst verleiht, indem es die Erfahrung der Ausgrenzung in Beschreibung überführt. Das persönliche Schicksal wird zum Lehrstück über die Voraussetzungen der eigenen künstlerischen Produktion. Die tote Katze – »ein Bild des Glücks« (W 2 184).

Auf die Umwertung der sozialen Ausgrenzung in ein Movens künstlerischer Gestaltung wird auch im Fragment einer früheren Textfassung der Autobiografie hingewiesen. Dort ist die Rede von einer generellen »Unfähigkeit zur Solidarität« (HMA 4487, 258), als deren Ursachen die Erfahrung von Erniedrigung und Isolation in der Kindheit und frühen Jugend benannt werden. »Dann gibt es sicher, wenn man jetzt ganz tief bohren will, bei mir eine – mal ganz scharf formuliert – Unfähigkeit zur Solidarität. Die ist natürlich auch erfahrungsbedingt. Ich will es nicht entschuldigen, aber es ist einfach da. Wenn du in einer Meute aufwächst, zu der du nicht gehörst, ist es schwer, Solidarität zu lernen. Ich meine, es war eine feindliche Meute. Als Fremdkörper erfährt man keine Solidarität, und man ist auch nicht bereit, welche aufzubauen. In der Kindheit fängt so was ja an, das ist das

---

<sup>468</sup> Elias Canetti: Masse und Macht. Ffm. 1980, 114ff.

Entscheidende.« (HMA 4487, 258) Der Ausgrenzung durch die »Gemeinschaft« korrespondiert die Abgrenzung des Subjekts gegenüber jener. Das Wertgefüge der Gruppe findet im Ausgestoßenen keinen Widerhall. An die Stelle des Zusammengehörigkeitsgefühls tritt ein »Hasspotenzial« und »Rachebedürfnis«, das sich infolge der eigenen Machtlosigkeit nicht zu entladen vermag. Im Gegenteil wird sich dieses Erfahrungsmuster bis zuletzt durchsetzen (erinnert sei nur an die Vorgänge um die Aufführung der UMSIEDLERIN oder die – ebenfalls als Aufführung beschreibbare – Szene am 4. November 1989 auf dem Alexanderplatz samt der jeweiligen Folgen). Es bleibt Glutkern und Antrieb, somit Begründung eines künstlerischen Schaffensprozesses, der stetig aus dieser Quelle schöpft. In einem Gespräch anlässlich der Verleihung des Büchnerpreises 1985 fasste Heiner Müller diese Begründung in der ihm eigenen, auf Irritation zielenden Art und Weise wie folgt zusammen: »Ich bin ein Neger. Also von meiner Biografie her. Ich bin nach wie vor ein Neger. Ich war gestern abend ein Neger. Es klingt sehr kokett, aber ich meine es ganz ernst. Ich bin wirklich ein Neger. Ich bin aufgewachsen als Neger. Ich bin aufgewachsen als Sohn von Leuten, die bestimmte Dinge nicht kaufen konnten. Ich war Neger bis 45, ich war ab 47 wieder Neger und ich bin hier [in Westdeutschland] ein Neger, gestern abend zum Beispiel. Es ist nicht ein Marxismusproblem, glaube ich, es ist vielmehr ein subjektives Problem, und deswegen interessieren mich Neger in diesem Zusammenhang.« (NEGER 28)

Die Wahrnehmung subjektiver Isolation liegt auch der Beschreibung des Schulbesuchs in Waren zugrunde. Wie schon der »Freitisch« (KOS 25) bei einem Eppendorfer Unternehmer während der Lagerhaft des Vaters, potenziert die »Freistelle« an der Oberschule das Gefühl des Nichtdazugehörens. »Von der Mittelschule kam ich auf die Oberschule. Ich kriegte eine Freistelle wegen guter Zensuren. Meine Eltern hätten das Schulgeld nicht bezahlen können. Allerdings war ich dadurch auch ausgeliefert. Ich musste mich gut verhalten. Ich hatte immer das Gefühl, die Lehrer wüssten, dass ich nicht dazugehöre; wahrscheinlich war es auch so.« (KOS 28f.) Die permanente Konfrontation mit der Tatsache, nur geduldet zu sein, das Angewiesensein zugleich auf die herablassende Gnade derjenigen, die verachtet werden, lässt die Freistelle als Gefängnis des jugendlichen Anspruchs auf Selbstverwirklichung erscheinen. Die Schule als Anstalt der Beschneidung geistiger und emotionaler Fähigkeiten ist spätestens seit Musils TÖRLESS kanonisch. Im Gegensatz zu Musils idealistisch angelegter Romanfigur führt jedoch der Adoleszenzkonflikt bei Müller nicht über den Umweg der dionysischen Erfahrung von Sexualität zum selbst bestimmten Individuum. Vielmehr fällt das jugendliche Alter Ego des Erzählers einem babylonischen Sprachgewirr zum Opfer, das den Prozess der Selbstwerdung durch die Erfahrung von Fremdheit ersetzt: »Das Fremdwort Kutte neben dem bekannten Zeichen für das weibliche Geschlecht, wo er gewohnt ist Votze zu lesen, wahlweise mit dem Anfangsbuchstaben V oder F, das zum Beispiel an der Gefängnismauer geschrieben steht, an der sein Schulweg ihn täglich vorbeiführt, muss der Ausländer als Ausgrenzung verstehen: er gehört nicht in diesen Kulturkreis.« (W 2 182) Aus der Unmöglichkeit der Selbstverwirklichung resultiert die Überführung der individuellen Problematik in einen kulturphilosophischen Diskurs, dessen Aneignung den Jugendlichen in die Lage versetzt, den Mangel an Erfahrung durch den Erwerb theoretischer Fertigkeiten auch experimentell zu kompensieren: »In der Oberschule stand ich, weil ich Freud gelesen hatte, im Ruf eines Casanova und wurde bei sexuellen Problemen zu Rate gezogen. Dabei hatte ich selbst überhaupt keine Erfahrung. Aber ich habe den Casanova gut gespielt.« (KOS 29)

In einer früheren Fassung fehlt der Verweis auf ein bei Freud angelesenes diskursives Wissen

über eine in die Praxis überführbare kulturelle Bedeutung der Sexualität. Im Gegenteil beutet der Erzähler hier die Praxiserfahrung seiner Klienten aus, um sie seinem eigenen Erfahrungsschatz einzuspeisen. Die libidinöse Neugierde auf das andere Geschlecht steht dabei im Vordergrund, wird aber nur in seiner sprachlich vermittelten Form, durch die Erzählung der anderen, greifbar. »In der Oberschule erwarb ich mir den Ruf eines enormen Casanovas, eines besonderen Schweins, und ich wurde dann bei sexuellen Problemen immer zu Rate gezogen. Die anderen erzählten mir alle ihre großen sexuellen Abenteuer, die meistens sehr winzig waren. [...] Die haben mir alle ihre Untaten erzählt. Ich galt als Spezialist für Schweinereien und hatte große Autorität auf dem Gebiet. Ich wurde auch um Rat gefragt, wenn einer Schwierigkeiten hatte, an Mädchen ranzukommen. Dabei hatte ich selbst überhaupt keine Erfahrung. Ich habe das nur gespielt.« (HMA 4487, 27f.) Dass die Passage, die teils wörtlich auf die Tonbandabschriften (s. a. TA 38f.) zurückgeht, im Text der Druckfassung getilgt und durch den Hinweis auf die Freud-Lektüre ersetzt wird, deutet auf eine Verschiebung der Autorintention im Zuge der Überarbeitung des Textes hin. Die Differenz besteht vornehmlich in der Ersetzung einer vordergründig psychologisch ausdeutbaren Schilderung durch einen doppelten intertextuellen Verweis (Freud und Casanova). Das Abrücken von subjektiven Verhaltensimpulsen und deren Überführung in die ästhetische Technik des Zitats, verdeutlicht den Gestaltungswillen eines Autors, dem daran gelegen ist, individualpsychologische Momente als kulturelle Phänomene sichtbar zu machen. Zugleich ermöglichen die literarischen Masken einen spielerischen Umgang mit Wirklichkeit, der jenen sich in winzigen Abenteuern erschöpfenden Erfahrungen der Altersgenossen fraglos überlegen ist. Eine Aufwertung seiner Stellung innerhalb der Gruppe erfährt der »Ausländer« durch diese Überlegenheit nicht. Sie bleibt gebunden an den gesellschaftlich nicht sanktionierten Bereich unkontrollierter Sexualität und fügt seiner Fremdheit den Makel moralischer Verwerflichkeit hinzu.

Mit seinem Eintritt in die Hitlerjugend erlebt der gegen jegliche Gruppenmoral und Ideologie bereits vielfach immunisierte »Ausländer« seine Integration ins Kollektiv: »Ich war in der HJ, das war unvermeidlich, wegen der Freistelle. [...] In der HJ sein, das hieß Marschieren, Singen. [...] Die Geländespiele waren die Hauptsache, auch das Attraktivste für die meisten. Man hatte einen sogenannten Lebensknüppel, und die Aufgabe war, dem Gegner seinen Lebensknüppel zu entreißen, dann war der tot. Der Höhepunkt des Geländespiels war die Schlägerei um die Knüppel. Ich hatte irgendwann eine einfache Technik entwickelt und mir den größten, stärksten Gegner ausgesucht, der mir schnell meinen Lebensknüppel wegnahm. Dann war ich draußen. Die Toten durften dann zusehn, wie die andern sich weiter prügeln.« (KOS 29f.) Im Geländespiel erweist sich die im Ritual internalisierte Einübung des »Ausländers« in die Rolle des Opfers als Überlebensstrategie. Die »einfache Technik«, sich den »stärksten Gegner« auszusuchen, erspart ihm nicht nur eine Vielzahl schmerzhafter Blessuren, sondern sichert ihm zugleich einen Platz unter den »Toten«, die nach und nach die Zuschauerränge füllen. Die paramilitärische Ausbildung im Zuge der Aufrüstung und Remilitarisierung einer ganzen Gesellschaft im Vorfeld des Zweiten Weltkriegs wird vom Erzähler im Bild einer antiken Theateraufführung beschrieben. Singend betritt der Chor im Gleichschritt die Bühne des Geländespiels. Im Agon wird der gemeinsame Korpus zerrissen. Er reduziert die Einzelglieder des Kollektivs auf ihre nackte Existenz. Es geht um Leben und Tod, das Recht des Stärkeren, zu töten. Die Toten füllen die Zuschauerränge, bis ein letzter Überlebender einsam auf der Bühne zurückbleibt, schwitzend und geschwächt vom Kampf

am Marterpfahl seiner Überlegenheit, auf einem Haufen Lebensknüppel – gleich einem Scheiterhaufen, den niemand mehr in Brand setzen kann. Ihm applaudiert das Kollektiv der Toten. Verwiesen wird damit zugleich auf die suizidäre Tendenz des Nationalsozialismus und das Untergangspathos seiner Führer. Dieses Pathos liegt auch der singend vorweggenommenen Apokalypse zugrunde, dessen Faszination sich selbst der von Hause aus systemkritische Knabe nicht zu entziehen vermag: »Zu Hause wurde über alles oppositionell geredet, und in der Schule durfte man nicht sagen, was man zu Hause hörte und sprach. Andererseits ging von den Nazi-Ritualen eine Faszination aus. Die Liedzeile: ›Wir werden weitermarschieren, wenn alles in Scherben fällt‹<sup>469</sup> jagte mir Schauer über den Rücken. Mein Vater brachte mir zur gleichen Zeit die Internationale bei: ›... und heilig die letzte Schlacht.« Das ging zusammen.« (KOS 30) In der Metaphorik beider Lieder ist die Endzeiterwartung an die Entstehung einer neuen Welt geknüpft. Gleichzeitig arbeiten die Lieder aber durch die Überdetermination ihrer Sprache an der Aufhebung ihres konkreten Sinnpotenzials. Das zeigt sich insbesondere an der Austauschbarkeit der jeweiligen Bezugssysteme. Es ist gerade diese sinnentleerte Geste der Vernichtung, die den jungen Müller fasziniert, die Sehnsucht nach Zerstörung einer Ordnung ohne die Perspektive eines Neubeginns. Der negative Impuls – den Müller im übrigen auch als Schreibimpuls für sich reklamiert<sup>470</sup> – speist sich aus dem Hasspotenzial des Ausgegrenzten, der der singend marschierenden Horde nur so lange angehört, wie das Lied ertönt. Sein Antrieb ist die heimliche Freude am Untergang der Ordnung, die ihn ausschließt. Zugleich wird mit dieser Identifikation die Position des Vaters (»zu Hause wurde über alles oppositionell geredet«), dessen Legitimation als Wortführer und Instanz der Befehlsgewalt bereits in der Verhaftungsszene untergraben wurde, weiter geschwächt.

In jenem alternativen poetischen Entwurf, der vermutlich parallel zur Arbeit an KRIEG OHNE SCHLACHT entsteht, erfährt die Lust an der Katastrophe ihre Bestätigung: »aber ich dachte [...] an andre Knochen, ein andres Deutschland, eine andere Welt. Der Rausch der Vernichtung endet in der Hochzeit mit dem Gegner, wer immer nach der Brautnacht die Last des Sieges oder des Besiegten trägt.« (W 2 184) Die anderen, derer hier gedacht wird, sind nicht die Boten einer neuen Zeit, sondern die tatsächlichen Verlierer. Die Besiegten, Entwürdigten, Ermordeten. Diejenigen, die keine Kraft aufbringen werden, einen Neubeginn zu wagen, geschweige denn, das »Kontinuum der Normalität« (W 4 259) des geschichtlichen Leerlaufs zu sprengen. Die Zeilen sind aus der Perspektive des Scheiterns einer in früheren Texten Müllers tatsächlich anwesenden Hoffnung auf Neubeginn formuliert. Dieses – auch autobiografisch erfahrene – Scheitern liest sich im Rückblick, aus der Perspektive der ERINNERUNG AN EINEN STAAT, wie eine Bestätigung der Einsicht, dass die »Neue Welt« nicht anders zu haben sein wird, als auf den Knochen der Besiegten. Unter diesen Umständen verbietet sich die Formulierung alternativer Entwürfe. Der im Kollektiv der Hitlerjugend

---

<sup>469</sup> »Es zittern die morschen Knochen der Welt vor dem roten Krieg. / Wir haben den Schrecken gebrochen, für uns war's ein großer Sieg. / Wir werden weitermarschieren, wenn alles in Scherben fällt, / Und heute, da hört uns Deutschland und morgen die ganze Welt. / Und liegt vom Kampfe in Trümmern die ganze Welt zuhauf. / Das soll uns weiter nicht kümmern, wir bauen sie wieder auf. / Und mögen die Alten auch schelten, so lässt sie nur toben und schrein! / Und stemmen sich gegen uns Welten, wir werden doch Sieger sein.« (Hans Baumann: Horch auf, Kamerad. In: Liederbuch der NSDAP) Statt: »Und heute, da hört uns Deutschland«, wurde oft »Und heute gehört uns Deutschland« gesungen.

<sup>470</sup> »Mein Hauptimpuls bei der Arbeit ist die Zerstörung. Also anderen Leuten das Spielzeug kaputtmachen. Ich glaube an die Notwendigkeit von negativen Impulsen.« (GI 1 124)

eifrig in den Untergang marschierende Knabe (»und ich konnte begeistert mitsingen«, W 2 184) erweist sich damit als autobiografische Folie eines historisch desillusionierten Autors. Die Hoffnung lässt sich am Ausgang des Jahrhunderts von Auschwitz nur negativ beschreiben, gebrochen in der Sprache eines anderen Autors: »Von nun an und für eine lange Zeit, / wird es auf dieser Welt keine Sieger mehr geben, sondern nur noch Besiegte.« (KOS 310, Zitat aus Brechts FATZER-Fragment)

Beinahe die Hälfte des zweiten Kapitels widmet sich explizit der Rezeption und beginnenden Produktion von Literatur. Als Dramatiker war Heiner Müller zeitlebens angewiesen auf die Lektüre von, beziehungsweise Auseinandersetzung mit anderen Texten. Oft sind sie als Bearbeitungen und Zitate ausgewiesen, öfter noch bleibt ihre Identität der Quellenkenntnis des Lesers vorbehalten – über ihre literarische Qualität ist damit noch keine Aussage getroffen. Heiner Müller machte nie ein Hehl daraus, dass er die Aneignung von Fremdtexten sowie ihre Einspeisung in die eigenen Arbeiten als legitime literarische Praxis verstand. »Ich schreibe so viel ab, dass kein einzelner es merken kann ...« (GI 1 127). Die Qualität der Zitate, die ein Text zu fassen vermag, sei zugleich Ausweis seiner poetischen Qualität.<sup>471</sup> Gegen die »erkennungsdienstliche Behandlung von Kunst« (KOS 331) hat sich Heiner Müller hingegen ausdrücklich verwahrt. Das Besondere und im Œuvre Müllers vielleicht Einzigartige der literarischen Verweisstruktur des Textes KRIEG OHNE SCHLACHT besteht in der zumeist unkommentierten Aufzählung von Autoren oder Werken. Die Tatsache der Aneignung anderer Kunstwerke, weniger die Reaktion auf deren Rezeption, steht dabei im Vordergrund. Der Stellenwert für das eigene Schaffen wird in den meisten Fällen lediglich behauptet, nicht begründet. Vollkommen untergeordnet erscheinen daher die Inhalte dieser Werke.

Bereits im ersten Buchkapitel hatte der Erzähler auf die eher zufällige Lektüre einer »Nietzsche-Diskussion unter sozialdemokratischen Arbeitern, die ›Zarathustra‹ gelesen hatten« (KOS 16) hingewiesen. Der Eppendorfer Großvater, bei dem er oft die Ferien verbrachte, »hatte noch alte Jahrgänge sozialdemokratischer Zeitschriften vom Anfang des Jahrhunderts. Das war mein Hauptlesestoff mit zehn, zwölf, dreizehn Jahren. Es gab da Texte von Gorki, Romain Rolland, Barbusse, Diskussionen und Leserbriefe« (KOS 16), und eben jene Auseinandersetzung der »Arbeiter« mit Nietzsche. Von Interesse ist in diesem Fall die Art und Weise der Wahrnehmung eines so gewichtigen und für Müllers Auseinandersetzung mit dem Philosophen so zentralen Textes – allein schon wegen des rezeptionsästhetischen Ansatzes. Die verfremdete Perspektive der Nietzsche-Lektüre aus dem Blickwinkel eines durch die Katastrophen des Jahrhunderts historisch noch nicht diskreditierten Klassenstandpunkts (»alte Jahrgänge sozialdemokratischer Zeitschriften vom Anfang des Jahrhunderts«) erlaubt es dem Leser Müller, den utopischen Gehalt eines Textes wahrzunehmen, dem im darauf folgenden halben Jahrhundert in gewisser Weise der Geruch der Naziideologie anhaften sollte. Insofern ist die frühe Lektüre von ALSO SPRACH

---

<sup>471</sup> »Er [Heiner Müller] hat wahrscheinlich keins der Bücher wirklich zu Ende gelesen, aus denen er zitierte, im richtigen Moment zitierte. Diese Technik, schnell auf das Wesentliche zu kommen, kann man wahrscheinlich nicht erlernen, man hat sie oder nicht, aber man kann sie ständig weiterentwickeln. Dazu hatte er die Gabe, geduldig und aufmerksam zuzuhören, und sich zu merken, was ihm taugte, und dann damit umzugehen wie mit Eigenem.« (Fritz Marquardt: Ich spiel auch nicht den Helden. Aus einem Gespräch mit Martin Linzer. In: KALKFELL, 20–23, hier 22)

ZARATHUSTRA auch als Paradigma der unvoreingenommenen Auseinandersetzung mit einer Reihe von Autoren zu verstehen, die aufgrund ihrer wie immer gearteten Affinität zum, respektive ihrer Vereinnahmung durch den Nationalsozialismus in Verruf geraten sollten. Im Gegensatz etwa zu Benn, Jünger oder Schmitt war es Nietzsche indes aus biografischen Gründen nicht möglich, zu seiner ideologischen Vereinnahmung eine eigene Position zu beziehen.

Wie im Falle des ZARATHUSTRA bleibt die frühe Lektüre des Erzählers weiterhin auf die Bücherschränke seiner unmittelbaren Umgebung angewiesen, deren Bestand jedoch nicht ungefährdet ist. So wird etwa die Wirkung der Rilke-Lektüre auf den Jugendlichen durch einen Akt des Verlachens zunichte gemacht: »Ich hatte gerade angefangen, Rilke zu entdecken, und las ihm [einem Schulfreund] Rilke-Gedichte vor. Er hat sich darüber krummgelacht. Da habe ich dann mitgelacht.« (KOS 31) Einen vermutlich schwerer wiegenden Eingriff stellt die Dezimierung des väterlichen Bücherbestandes anlässlich dessen neuerlicher Verhaftung dar: »1940 wurde mein Vater noch einmal verhaftet, weil er in seinem Betrieb, in der Krankenkasse, aus ›Mein Kampf‹ vorgelesen hatte, was Hitler über den Bolschewismus geschrieben hat, am Tag des Nichtangriffspakts. Er war zwei Wochen in Untersuchungshaft. Er konnte sich herausreden, aber es gab wieder eine Hausdurchsuchung, die Bibliothek wurde wieder dezimiert.« (KOS 31) Der kritische Kommentar zum Zeitgeschehen mittels des Vortrags der von Hitler selbst formulierten Ansichten und angedeuteten Absichten verweist – wie auch die Rilke-Episode – auf die Problematik des Umschlags von individueller Rezeption in öffentliche Kommunikation. In beiden Fällen besteht auf unterschiedliche Art und Weise eine Diskrepanz zwischen der individuellen Wahrnehmung der Texte und ihrer Wirkung in einem erweiterten Kommunikationszusammenhang. Lektüre und Vortrag stehen in einem widersprüchlichen Verhältnis zueinander. Die Rezeptionshaltung schlägt mit der jeweiligen Veränderung des kommunikativen Rahmens um. Die Folgen sind Verachtung, beziehungsweise Verhaftung. Weit wichtiger erscheint in diesem Zusammenhang jedoch die Entfernung nicht systemkonformer Literatur aus der Bibliothek des Vaters. Sie bedeutet nicht allein die Fortschreibung einer vom Sohn als traumatisch erfahrenen Gewalt, gegen die der Vater machtlos ist. Vom früh vor den Augen des Sohnes erniedrigten Vater und dem damit verbundenen Verlust seiner Autorität, hat sich der Fokus des Sohnes auf eine andere Instanz der Wahrheitssuche und Sinnstiftung verschoben: die Literatur. Die Haussuchung entzieht nun gerade jene Texte dem Zugriff, die zur feindlich erfahrenen Umwelt in einem antagonistischen Verhältnis standen und somit als Identifikationsangebote hätten wahrgenommen werden können. Ihre Beschlagnahmung durch nationalsozialistische Beamte macht eine Auseinandersetzung mit diesen Texten unmöglich und muss als – möglicherweise irreparable – Leerstelle begriffen werden.

Gestörten und verhinderten Lektüren gesellen sich Manipulationen im Leseverhalten des Erzählers hinzu. Manipulierte der Vater in einem frühen Diktat, das im ersten Buchkapitel geschildert wird, die Schrift des Sohnes, diktiert er darüber hinaus dessen Lesegewohnheiten. »Mein Vater hatte eine Prachtausgabe von Casanovas Memoiren, mit schwülen Illustrationen in Vierfarbdruck. Das war natürlich eine Lieblingslektüre von mir. Aber er fand das doch verderblich oder zu früh für mich. Jedenfalls tauschte er den Casanova mit einem Kollegen gegen eine Schiller-, Hebbel- und Körner-Ausgabe ein. An der Stelle, wo Casanova gestanden hatte, fand ich nun Schiller, Hebbel und Körner. Ich habe den ganzen Schiller gelesen, die

Stücke jedenfalls, von Hebbel auch alle Stücke. Und von da an wollte ich Stücke schreiben.« (KOS 32) Die Werke der Protagonisten eines Kanons bürgerlicher Literatur, mit ihren verzierten Buchrücken meist nur Platzhalter geistiger Leere in den Bibliotheken der gebildeten Mittelschicht, werden als Triebersatz in den väterlichen Bücherschrank eingeführt. An die Stelle des sinnlich illustrierten Casanova treten die Helden einer Askese des Geistes. Indem der Sohn das Lektüreangebot des Vaters annimmt, folgt er dieser Abkehr vom hedonistischen Prinzip zugunsten einer Ökonomie der Triebsteuerung. Mit der Überführung unaufhebbarer Widersprüche in eine dramatische Struktur in den Dramen Schillers und Hebbels, erfährt der Erzähler darüber hinaus das – leicht psychologisch ausdeutbare – Glück dieser Triebökonomie, den Lustgewinn, der im Wunsch eigene Stücke zu produzieren verlängert wird. Vor allen Dingen aber begründet dieser Wunsch die Affinität zu einer Form, die zur Darstellung von Widersprüchen besonders geeignet erscheint. »Ab zehn ungefähr fing ich an zu schreiben, zuerst Balladen. Das ging aus von einer Reclam-Anthologie von deutschen Balladen zum Beispiel. ›Die Hunnen jauchzten auf blutiger Wal. Die Geier stießen herab zu Tal.« Die Hunnen interessierten mich wegen der Nibelungen. Dann fing ich an, Stücke zu schreiben.« (KOS 32) Mit der Ersetzung der umfangreichen Memoiren Giacomo Girolamo Casanovas und der Rationalisierung im Zeichen des klassischen Dramas, beziehungsweise des bürgerlichen Trauerspiels, befindet sich der Erzähler an einer Schwelle des Umschlags passiver Konsumtion in den Bereich produktiver Gestaltung. Dabei bleibt die Produktion unmittelbar auf die vorangegangene Lektüre angewiesen, an der sie sich auch stofflich orientiert.

Die künstlerischen Fingerübungen dienen der Aneignung literarischer Stoffe ebenso wie dem Erwerb des sprachlichen Handwerkszeugs. Der individuelle Antrieb künstlerischen Gestaltens wird nicht benannt. Scheinbar erschöpft er sich im kindlichen Ehrgeiz »Stücke zu schreiben« (KOS 32) und dem Vertrauen auf die Haltbarkeit und den Gehalt literarischer Texte, die eine vordergründige Intention verweigern. Die intertextuellen Techniken des Zitats, der Zitatreihung und der Zitatcollage werden hier nicht nur als Ausgangspunkt eigenen Schreibens erkannt, sie verweisen zugleich auf ein Werk, das sich in der Tradition vorläufiger Texte und ihrer permanenten Überschreibung versteht. Damit ist zugleich auf eine von Heiner Müller favorisierte Konzeption von Autorschaft verwiesen, die den Künstler nicht losgelöst vom Kunstwerk oder gar ihm vorgängig zu denken versteht. Paradigmatisch offenbart sich diese ausgestellte Inkommensurabilität von Kunst in der Adaption Edgar Allan Poes THE NARRATIVE OF ARTHUR GORDON PYM OF NANTUCKET. Unter dem assoziativ einen weiteren Poe-Text aufrufenden Titel<sup>472</sup> MAELSTROMSÜDPOL (s. a. W 2 120f.) übersetzt Müller den Schlussteil von Poes einzigem Roman anlässlich der »documenta 8« in Kassel 1987 und ergänzt ihn durch die Variation eines Eliot-Zitats (THE WASTE LAND). Die interpunktionslose Abwärtsbewegung des Textes MAELSTROMSÜDPOL zeichnet die unüberwindbare Sogwirkung von Poes Texten auf Heiner Müller adäquat nach. Nur ein Jahr nach MAELSTROMSÜDPOL verfertigte er für Robert Wilsons Inszenierung THE FOREST an der Berliner Schaubühne eine weitere Poe-Bearbeitung (SILENCE – A FABLE, s. a. W 2 171–174). Dass den Spätwerken beider Künstler resignative Züge anhaften, ist nicht von der Hand zu weisen. Welche Konsequenzen sie in künstlerischer Hinsicht aus dieser Resignation

---

<sup>472</sup> Es handelt sich hierbei um die Erzählung A DESCENT INTO THE MAELSTRÖM (EIN STURZ IN DEN MALSTROM).

ziehen bliebe allerdings genauer zu überprüfen. In KRIEG OHNE SCHLACHT wird der Eindruck der frühen Poe-Lektüre folgendermaßen geschildert: »Ich habe damals sehr viele Reclam-Bücher gelesen, weil das die billigsten waren.«<sup>473</sup> Mein Vater hatte sehr viele und kaufte ständig dazu. So habe ich mit zwölf, dreizehn Erzählungen von Edgar Allan Poe gelesen. Auch »Die Abenteuer Gordon Pym« standen im Regal, doch das hatte mein Vater weggenommen wegen der Kannibalismus-Szene. Deswegen habe ich es natürlich mit besonderem Eifer gelesen. Es war ein unvergesslicher Eindruck, besonders der abgebrochene Schluss mit der Gestalt aus Schnee.« (KOS 32) In der Arbeitsfassung, die sich in Müllers Nachlass findet, ist der Bezug Poes Schnee-Metapher zum eigenen Werk explizit bezeichnet: »Das kommt bei mir immer wieder vor, der Schnee. Schnee hat etwas mit Auslöschung zu tun, mit Beruhigung, mit zudecken.« (HMA 4487, 33) Mit Blick auf Heiner Müllers Autobiografie ist die zeitliche Rückverlegung seiner Affinität zu Texten Edgar Allen Poes im Allgemeinen und zu ARTHUR GORDON PYM im Besonderen von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Die Projektion einer literarischen Traumatisierung in die Vergangenheit des Künstlers vergegenwärtigt der Text als Zitat einer literarischen Figur, die an Müllers Engelbilder gemahnt. Die »Gestalt aus Schnee«, die der Erzähler in einer früheren Textfassung mit den Attributen des Vergessens assoziiert, zeigt eine neuerliche Metamorphose des Engels der Geschichte an, der seit den fünfziger Jahren in unterschiedlichen Konstellationen und stets verringerter Schlagkraft durch Müllers Werk geistert und nunmehr die Ufer Lethes erreicht zu haben scheint. Die Figur verweist damit zum einen auf die generelle Ursprungslosigkeit und Richtungslosigkeit der Kunst zum anderen auf die Beschreibung der Biografie als Prozess der Selbstauslöschung, deren Resultat das ENDE DER HANDSCHRIFT (W 1 322) oder das »SCHWEIGEN« (W 2 174) ist. Indem der Erzähler die späte Erfahrung künstlerischen Scheiterns, in Texten Heiner Müllers seit den späten Achtzigern immer wieder und zuletzt immer konsequenter formuliert, an den Ausgangspunkt seiner Arbeit als Dichter projiziert, stellt er nicht weniger zur Disposition als das Werk des Dichters: »VIELES ABER / WIE EINE LAST VON SCHEITERN / IST ZU BEHALTEN« (W 8 611).

Mit der spielerischen Entfaltung eigener literarischer Impulse, stößt der jugendliche Hunger auf immer neue Texte an die Grenzen der väterlichen Bibliothek: »In Mecklenburg hatte mein Vater kaum noch Zeit für Bücher oder mich. Es gab aber einen Deutschlehrer an der Oberschule, der mir Bücher borgte.« (KOS 33). Der Expansion über den häuslichen Lektürerahmen sind aufgrund der Ressentiments des Wissen verwaltenden Lehrers jedoch ebenfalls Grenzen gesetzt. »Einmal hatte er ein Problem. Ich wollte die »Gespenstersonate« von Strindberg lesen, und das wollte er mir nicht geben.« (ebd.) Eine Begründung der Vorbehalte des Lehrers liefert die das zweite Buchkapitel beschließende Episode. »Später erfuhr ich, dass er einen Mitschüler, der auch Bücher bei ihm borgte, vor mir gewarnt hat. »Hüten Sie sich vor diesem Menschen.« Damals hatte ich gerade angefangen, Bücher über Psychologie und Psychoanalyse zu lesen. Mit fünfzehn, sechzehn dann auch Literatur über Hypnose. Und dieser Mitschüler war mein bestes Medium. Mein größter Erfolg als Hypnotiseur war eine Gemeinheit: Mir gefiel ein Mädchen, in das er verliebt war, in aller

---

<sup>473</sup> Hierzu gehört vermutlich auch Gagerns MARTERPFAHL (Phillip Reclam jun. Leipzig, 1925), den Müller neben den unvermeidlichen Indianerbüchern als frühe Quelle literarischer Inspiration bezeichnet: »Wir waren ja mit diesen Indianerbüchern aufgewachsen, Fritz Steuben, Friedrich von Gagern, Ludwig Wetzel. Ich weiß noch Sätze aus diesen Büchern auswendig.« (Müller 1995)



Unschuld, glaube ich. Ich habe ihn per Hypnose dazu gebracht, sich von ihr zu trennen. Die Strafe folgte auf dem Fuß. Denn es stellte sich – ich schnürte da um sie herum – schließlich heraus, dass sie zwei Brüder hatte, und diese Brüder waren Schmiedegesellen.« (ebd.) In der Passage wird die Überprüfung der Praxistauglichkeit von Literatur geschildert. Sie ist als Vexierspiel literarischer Masken angelegt: Der Erzähler schildert seinen Auftritt als Casanova, der die Fachlektüre erfolgreich an seinem Probanden erprobt und sich in den selbst gelegten Fäden der bei Schiller angelesenen Intrigendramaturgie verstickt, weil er dem Experiment nicht als kalter Beobachter zusieht, sondern innerhalb des Versuchsaufbaus eigene Ambitionen hegt. Die archaische Feindschaft der Brüder, die am Ende des ersten Buchkapitels noch paradigmatische Gültigkeit besitzt (s. a. KOS 25), wendet sich nun gegen den Verführer der Schwester, dessen Projekt – die praktische Anwendbarkeit der Literatur auf die empirische Lebenswelt – sich als gescheitert erweist.

### 6.3. 1944, Monolog des Siegers

Im Nachlass ist unter den Signaturen HMA 4473 und HMA 4474 eine Reihe unzusammenhängender handschriftlicher Skizzen zu Kriegserlebnissen erhalten, die in der Regel über stichwortartige Aufzählungen nicht hinausgehen. Dabei tauchen bestimmte Topoi und Formulierungen immer wieder auf. Die Aufzeichnungen im Konvolut HMA 4473 stammen wahrscheinlich aus der Mitte der siebziger Jahre, zumindest legt eine Zusammenstellung von Titeln für die Rotbuch-Ausgabe (LOHNDRÜCKER, KORREKTUR, TRAKTOR, HERAKLES 5, BAU etc.<sup>474</sup>) auf der Rückseite eines Blattes die Vermutung nahe. Dass sich diese Blätter im Arbeitsmaterial zu KRIEG OHNE SCHLACHT befinden, beweist, dass Müllers in den verschiedenen Textstufen der Autobiografie aufgerufenen Kriegserinnerungen wesentlich auf literarisch bereits verarbeitete Erfahrungen zurückgehen und somit nachweislich als Zitat gekennzeichnet sind. Auf dem ersten Blatt des Konvoluts notiert Müller in einer staccatohaften Eruption sich gegenseitig überlagernder Bilder die Stationen seiner Kriegsteilnahme, der Gefangenschaft, der Rückkehr in die Heimat und schließlich unterwegs aufgelesene Anekdoten, die sich später in Erzählungen und Stücke einspeisen. »Der Marsch von Doberan n[ach] (kurz vor) Schwerin bis zur Grenzüberschreitung, Remi[ni]szenz an Marschnacht auf d[em] Bahndamm, Marsch, zu enge Stiefel, das verlassene Haus mit den Büchern (Insel Kant Schopenhauer) / Warum weint ein Truppenführer / Beinahe Soldat (Ausgabe von Panzerfäusten), Remi[ni]szenz an Geländespiele (Ausgabe von Panzerfäusten) / Werwolf oder? / Dies auf einem verlassenen Bauernhof, neben Pumpe + Tränke für Vieh // Der Zug auf d[er] Brücke / Flucht aus d[em] Zug + Anisschnaps + US Gefangener / Schlafen auf Piste (Beton) / Marsch an zerbrochener Brücke vorbei / Lager: 32 Mann 1 Brot – der Tausch durch den Zaun (Fleisch gegen Jacke) / Nachricht Himmlers Selbstmord, Schritt durch das Tor. // Das Hühnergesicht / D[as] Quartier in der Scheune (der Rumäne der beim Zirkus war + Pferde schlachtet) / D[ie] Italiener die Kälber auf der Weide schlachten / Der KZ Häftling (frdl. [freundlicher] Neger will uns mit MP Huhn schießen) / Schnaps bei den Polen / Das Erwachen an der Jauchegrube / Der

---

<sup>474</sup> GESCHICHTEN AUS DER PRODUKTION 1 u. 2. Berlin 1974

besoffene US Sergeant / Begegnung in Schwerin mit d[em] Truppenführer (Straßenreinigung) / Gemeindefahrrad z[um] Kartoffelholen / Grenzüberschreitung (Greuelmärchen vorher) / Marsch (alone) n[ach] Waren / Frage: Pole? / Geschichte v[on] den Freifrauen + d[en] SS Offiz[ieren] (keine Waffe/Beil) / Geschichte v[on] Polizeihauptmann (Der Familientod) / [Geschichte vom] Papierhändler / [Geschichte] v[on] d[er] Fleischersfrau (Bäcker)« (HMA 4473). Eine andere Skizze beschreibt den Krieg ohne Schlacht bis zur Übermittlung der Nachricht vom Tod Hitlers. In diesem Text ist bereits eine Ebene der Reflexion über den Krieg zu erkennen: »Wir marschierten die Küste entlang mit norwegischen Gewehren, Beutegut, veraltete Modelle, letzter Vorrat, sangen wenn es verlangt wurde, schwitzten, bogen landein mit der Straße [...] kaum zu befahrener Asphalt, im Landinnern wurden Panzerspuren häufig, die Straße zeigte ihr Inneres, dann da die Straße nach Osten abging/wich über Landwege westwärts, in langsam einsetzendem Regen, schwer den Gleichschritt zu halten im Schlamm ich im Vorteil, Russland Kornkammer + Sprungbrett nach Indien 2000 Kilometern entfernt auf der Karte [...] Wir hörten den Dialog der Heere, der deutlich hörbar in den Monolog des Siegers übergang, Regen Schlamm, ich war im Vorteil: Meine Stiefel waren zu eng, Rast zwischen verlassenem Häusern, Trinken aus der Pumpe, Pissen an eine Stallwand, Weiter durch den Regen, Kolonne Wehrmacht überholte uns, Feldgrau, das Erdbraune, ihr Führer flüsterte mit unserm Führer.« (ebd.) Die teilweise manisch wiederholten Stichworte zeugen von einer intensiven, ja, obsessiven Erinnerungsarbeit. »Es ist ganz schwer, sich an Details zu erinnern« (HMA 4487, 38), heißt es im Zusammenhang mit den Kriegserinnerungen in einer Arbeitsfassung von KRIEG OHNE SCHLACHT. Schuld daran ist offenbar die bereits vollzogene Vertextung der Kriegserlebnisse, die die Erinnerung an die Kriegerlebnisse maßgeblich perforiert. Als Material liegen die Notate auch anderen späten Arbeiten Müllers zugrunde, etwa dem Nachlasstext [Im Herbst 197.. starb ...] oder auch dem Stück GERMANIA 3 GEPENSTER AM TOTEN MANN (»(Die Freifrauen + der SS-Mann)«, HMA 4474). Andere Bilder gehen zurück auf frühere literarische Arbeiten, wie »Der junge Soldat mit dem Hühnergesicht« (ebd.) aus TODESANZEIGE oder »Der abgeschossene Amerikaner« (ebd.) aus der Erzählung FLEISCHER UND FRAU (s. a. DIE SCHLACHT).

Einem der Skizzenblätter ist die Notiz »Portrait of the artist as a young m[an]« (HMA 4474) vorangestellt. Dieser Titel legt die Vermutung nahe, dass es sich bei der Collage von Erinnerungsfetzen der letzten Kriegsmonate um einen Ausdruck künstlerischen Selbstverständnisses handelt. Dabei konstituiert sich der Autor aus der Auflösung der Identitäten, beziehungsweise der Verweigerung eines gesicherten subjektiven Standpunktes: »Wechsel der Erzählperson / ich / er / sie / wir« (HMA 4474). Aber selbst in den Tonbandprotokollen, die der Autobiografie zugrunde liegen, ist von der ästhetischen Kühnheit dieses Entwurfs, auf dem das Kriegskapitel vermutlich basiert, nichts mehr zu spüren. In KRIEG OHNE SCHLACHT tritt die Technik der perspektivischen Auffächerung mittels blitzhaft aufscheinender Erinnerungsbilder gänzlich hinter die stringente Schilderung durch einen einzigen Erzähler zurück. Die Einzelbilder werden zu einer chronologisch geordneten Erzählung verknüpft, die Subjekt und Objekt klar voneinander scheidet. Auf Zwischenfragen, die sowohl in den Tonbandabschriften als auch im zusammenhängenden Text des umfangreichen Arbeitsmanuskripts (HMA 4487) als Struktur bildendes Element auftreten und die Texte als Gespräche ausweisen, wird im Drucktext des Kapitels vollständig verzichtet. Nur die Leerzeilen verweisen als Relikte auf die ursprüngliche Dialogsituation. Dennoch bleibt die Sprache aufgrund der inflationären Verwendung des Adverbs »dann« und den

vorwiegenden Gebrauch schwacher Verben und Perfektkonstruktionen stilistisch deutlich an die Eigenheiten mündlicher Kommunikation gebunden.

Der Schilderung des Kriegsendes gehen die Schließung der Schule (»Meine Schule wurde geschlossen«, KOS 34) und die Einberufung zum Reichsarbeitsdienst voran. Bevor es jedoch zum eigentlichen Kriegseinsatz kommt, wird die Ausbildung abgebrochen. »Dann waren die Russen schon in Mecklenburg, und es gab einen Marsch nach Westen. Unsre Ausbilder wollten lieber von den Amerikanern gefangengenommen werden als von den Russen, also marschierten wir nach Schwerin. // »Feindberührung« hatten wir eigentlich nicht.« (KOS 35) In einer früheren Fassung geht dieser letzten Replik ein Satz voran, der unmittelbar auf den späteren Buchtitel verweist: »Ich habe in dem halben Jahr, in dem ich Soldat war, nie kämpfen müssen.« (HMA 4487, 38) Der Kampf, seit Heraklit »aller Dinge Vater«, findet nicht statt. Dem ideellen Verlust des Vaters in den vorangegangenen Kapiteln folgt die Vaterlosigkeit im Krieg: »mein Krieg war ohne Schlacht« (W 2 186). Die verwehrte »Feuertaufe«<sup>475</sup> in den Stahlgewittern des Krieges, die den Krieger, wie es Ernst Jünger in seinem Essay DER KRIEG ALS INNERES ERLEBNIS wollte, zum Quasi-Übermenschen umschmelzen soll, lässt jedoch keine Leerstelle zurück. Denn: »Der Krieg war für den Ausländer im eigenen Land kein Einschnitt, weil er immer schon sein Lebensraum gewesen war.« (HMA 4476), zumal es seine Sache nicht ist, um die hier gekämpft wird. »Ich habe mich eher gefreut auf das Ende.« (KOS 37), heißt es in KRIEG OHNE SCHLACHT. Im Nachlass findet sich der Satz, »Den Untergang des Dritten Reiches erlebte ich mit dem Triumphgefühl des feindlichen Ausländers.« (W 2 184) Dies mag eine Erklärung sein für die seltsam nüchterne und distanzierte Schilderung der Erinnerung an die Ereignisse der letzten Kriegswochen und der ersten Zeit nach dem Zusammenbruch des Dritten Reiches. Das Verhältnis des Sprechers zum Krieg ist weniger charakterisiert als Verhältnis zum Vater, es spiegelt vielmehr eine strukturelle Vater- und Ursprungslosigkeit wider, die im Krieg ihre Gestalt gewinnt, aber nicht durch ihn: »Wir kommen nicht aus Ursprüngen, sondern aus wandelnden Wüsten der Immanenz.« (Deleuze/Guattari)

»Auf dem Marsch nach Schwerin habe ich in einem verlassenen Dorf Bücher geklaut. Wir mussten dort Wasser fassen für die Feldflaschen und kamen in ein leeres Haus. Alles war noch drin, die Möbel und die Bibliothek. Der ehemalige Bewohner, vielleicht der Lehrer des Dorfes, hatte schöne Dünndruckausgaben, Insel-Dünndruckausgaben. Ich klaute eine Kant- und eine Schopenhauer-Ausgabe.« (KOS 35) Die Aneignung grundlegender Werke deutscher Philosophie durch einen Diebstahl verweist nicht nur auf Müllers Schreibpraxis, die wesentlich in der Einverleibung von Vorgefundenem besteht, auch wird vor dem Hintergrund der Wassersuche, die die Vergeblichkeit des menschlichen Strebens nach Befriedigung seines Erkenntnis- und Daseinsdranges symbolisiert, Bezug auf den Inhalt des Diebesguts genommen. Zwar desavouiert der Autor des Prosafragments [Im Herbst 197.. starb ...] Kants drei KRITIKEN als »Emanationen eines Wahnsinnigen« (W 2 188), und behauptet, Schopenhauers WELT ALS WILLE UND VORSTELLUNG gar nicht erst gelesen zu haben (ebd.), doch scheint die Betonung der »Schönheit der Dünndruckausgaben« (W 2 187) ein – wenngleich ironisch eingefärbter – Hinweis auf Schopenhauers Ästhetik, die in der Kunstbetrachtung ein Mittel der »Verneinung des Willens«<sup>476</sup>, also der Überwindung der

---

<sup>475</sup> Jünger-SW 7, 22

<sup>476</sup> »Der Wille bejaht sich selbst, besagt: indem in seiner Objektivität, d.i. der Welt und dem Leben, sein

Wirklichkeit zu sehen vermag. Der Raub mag auch als Folge der Nietzsche- und Freudlektüre erscheinen, Autoren, auf die Kants, vor allem aber Schopenhauers Werke großen Einfluss ausübten. Nietzsches Verdikt in seinem zweiten Vorwort zu *DIE FRÖHLICHE WISSENSCHAFT*, dass die Geschichte der abendländischen Philosophie im Grunde nichts anderes sei, als die Krankengeschichte der abendländischen Philosophen<sup>477</sup>, scheint sich der Nietzsche-Leser Heiner Müller zu Herzen genommen zu haben, den lediglich der Materialwert der Philosophie interessiert. »Im Grunde habe ich Philosophie immer als eine Krankheit angesehen, von der sich Fernzuhalten eine Bedingung der (meiner) Gesundheit ist. Unmöglich sich vorzustellen, Hegel, Kant oder Schopenhauer hätten ein Pferd umarmt« (W 2 188), was Nietzsche bekanntlich nachgesagt wird. Seine eigentliche poetische Bedeutung für den Text der Autobiografie gewinnt das zusätzliche philosophische, beziehungsweise bibliophile Marschgepäck dadurch, dass ihr Träger in zu engem Schuhwerk unterwegs ist. »Ich erinnere mich an meine zu engen Stiefel. Wir hatten vor dem Marsch ganz schnell neue Stiefel fassen müssen, es gab keine Zeit zum Probieren, meine waren eben zu eng, also hatte ich dauernd Blasen an den Füßen.« (KOS 35) Der Topos von den zu engen Stiefeln taucht in Notizen aus dem Umfeld der Entstehung von *KRIEG OHNE SCHLACHT* immer wieder auf (s. a. HMA 4473; HMA 4474; HMA 4480; TA 56; HMA 4487, 39; W 2 186) Im folgenden Abschnitt wird das Bild noch einmal exponiert: »Nur an die Stiefel erinnere ich mich.« (KOS 36) Der Transport Erkenntnis fördernder Lektüre in zu engen Stiefeln gemahnt an die Stiefschwester Grimms *ASCHENPUTTEL*. Beide versuchen sich beim Gang zum Traualtar in den zu kleinen Schuhen des von ihnen verachteten Aschenputtels und werden von den Tauben im holprigen Versmaß des Meineids überführt: »Rucke di guck, rucke die guck, / Blut ist im Schuck: / Der Schuck ist zu klein, / die rechte Braut sitzt noch daheim.«<sup>478</sup> Als »rechte Braut« geht der Soldat in den zu engen Stiefeln mit Kant und Schopenhauer im Tornister nicht durch. Ein Happy End ist für ihn daher nicht in Sicht. Seine Sache wird die des Wegbereiters oder Brückenbauers einer neuen Zeit nicht sein: »Ich sah eine zerschossene Brücke, ein Bild, das sich mir sehr eingeprägt hat.« (KOS 38) Stattdessen wird Müller die Rolle des blinden Sehers zuteil, dessen Sache die Erkenntnis nicht sein kann. Bekanntlich werden Grimms – ob freiwillig oder unfreiwillig lässt das Märchen dahingestellt – Trägerinnen des zu engen Schuhwerks, das allein dem Aschenputtel den Zugang zu einer Welt ohne Kummer und Sorge verschafft, beide Augen ausgehackt.<sup>479</sup> »Die Blindheit der

---

eigenes Wesen ihm als Vorstellung vollständig und deutlich gegeben wird, hemmt diese Erkenntnis sein Wollen keineswegs; sondern eben dieses so erkannte Leben wird auch als solches von ihm gewollt, wie bis dahin ohne Erkenntnis, als blinder Drang, so jetzt mit Erkenntnis, bewusst und besonnen. - Das Gegenteil hiervon, die Verneinung des Willens zum Leben, zeigt sich, wenn auf jene Erkenntnis das Wollen endet, indem sodann nicht mehr die erkannten einzelnen Erscheinungen als Motive des Wollens wirken, sondern die ganze, durch Auffassung der Ideen erwachsene Erkenntnis des Wesens der Welt, die den Willen spiegelt, zum Quietiv des Willens wird und so der Wille frei sich selbst aufhebt.« (Schopenhauer-ZA 2, 359)

<sup>477</sup> »Im andren, gewöhnlicheren Falle aber, wenn die Notstände Philosophie treiben, wie bei allen kranken Denkern – und vielleicht überwiegen die kranken Denker in der Geschichte der Philosophie –: was wird aus dem Gedanken selbst werden, der unter den Druck der Krankheit gebracht wird? [...] Jede Philosophie, welche den Frieden höher stellt als den Krieg, jede Ethik mit einer negativen Fassung des Begriffs Glück, jede Metaphysik und Physik, welche ein Finale kennt, einen Endzustand irgendwelcher Art, jedes vorwiegend ästhetische oder religiöse Verlangen nach einem Abseits, Jenseits, Außerhalb, Oberhalb erlaubt zu fragen, ob nicht die Krankheit das gewesen ist, was den Philosophen inspiriert hat.« (Nietzsche-W 2, 11)

<sup>478</sup> Grimm 1969, 98f.

<sup>479</sup> »Als die Brautleute nun zur Kirche gingen, war die älteste zur rechten, die jüngste zur linken Seite; da pickten die Tauben einer jeden das eine Auge aus. Hernach, als sie herausgingen, war die älteste zur Linken

Erfahrung ist der Ausweis ihrer Authentizität. Nur der zunehmende Druck authentischer Erfahrung entwickelt die Fähigkeit, der Geschichte ins Weiße im Auge zu sehn, die das Ende der Politik und der Beginn einer Geschichte des Menschen sein kann.« (W 8 216f.)

Die Auflösung der Truppe infolge des endgültigen militärischen Zusammenbruchs und die Verkündigung des Führerselbstmords werden vom Gros der auf der Flucht befindlichen Kolonne mit Erleichterung aufgenommen. Aus dem Marschschritt verfallen die führerlosen Soldaten in richtungslosen Trott. »Wir ändern zerstreuten uns in der Landschaft und trotteten allein weiter, ziemlich erleichtert.« (KOS 36) Über den eigenen Geisteszustand nach dem Zusammenbruch vermag der Erzähler keine Angaben zu machen. An die Leerstelle tritt die bereits zu Literatur geronnene Erfahrung eines anderen Autors. »Man kennt die Schlachtbeschreibung von Stendhal in der ›Kartause von Parma‹, wo der Held sein Idol Napoleon weit hinten einmal ganz klein vorbeireiten sieht. Das Wesentliche an solchen Konstellationen ist, man kriegt nichts mit. Ich kann mich nicht erinnern, dass ich Angst gehabt hätte. Nur an die Stiefel erinnere ich mich. Es ist wie unter Schock nach einem Unfall.« (KOS 36f.) Die Referenz an Stendhal, im Bild in der Ferne vorbeifahrender Panzer noch einmal aufgenommen (»... man hörte ab und zu Schüsse, Artillerie, man sah Panzer in der Ferne durch ein Kornfeld fahren«, KOS 38), verdeutlicht die Unfähigkeit, eigene emotionale Gedächtnisarbeit zu leisten. In einer früheren Fassung wird die Empfindungslosigkeit angesichts eines Tieffliegerangriffs geschildert, in den das Ich der Erzählung geraten war: »... es war nicht mit einem wirklichen Schock verbunden, dazu war das zu unwirklich, zu unreal. Ein schwebender Zustand.« (HMA 4487, 44) Die Wahrnehmung liege, so Müller im Interview, »wie unter einem Schleier. Das war [...] ein angstfreier Zustand, wie im Traum.«<sup>480</sup> Im Prosastück [Im Herbst 197.. starb ...] ist bezüglich dieser Ereignisse ebenfalls die Rede von »Traum« oder einer »Operation mit örtlicher Betäubung.« (W 2 186f.) Ein Grund für die Benommenheit wird in dem ungeheuren Druckverlust gesucht, der den »Ausländer im eigenen Land« (HMA 4476) plötzlich dem Taumel der Freiheit aussetzt: »Das Kriegsende war für mich plötzlich ein absoluter Freiraum. Ich bin ziemlich ziellos durch die Gegend getrottet.« (KOS 38) Das ziellose Treiben lässt sich in dieser Textpassage auch daran ablesen, dass das ›Ich‹ der Erzählung erstaunlich häufig dem kollektiven ›Wir‹ und dem unpersönlichen ›Man‹ weicht. Der Phantomschmerz über die Bewusstseinslücke lässt sich auch im Nachhinein nicht mit Sinn füllen. Stattdessen wird die Verwundung an die Füße delegiert. Die zu engen Stiefel – ein poetisch überformtes Bild – bleiben die einzig greifbare Erfahrung. Das Zitat hat die Erinnerung ersetzt.

Vor der Folie einer unter Schock stark eingeschränkten Wahrnehmung erscheinen Ereignisdichte und Vielfalt der Bilder der nächsten Seiten umso erstaunlicher: Die Flucht aus einem von den Russen angehaltenen und nach Soldaten durchsuchten Zug Richtung Westen (»Die Russen schossen hinter uns her«, KOS 38); die Verhaftung durch einen Amerikaner, der den Erzähler um seinen ersten Rausch betrügt, indem er ihn um den soeben neben einem toten Pferd aufgelesenen Anisschnaps erleichtert (»Das habe ich den Amerikanern nie verziehen«, ebd.); die Übernachtung in den Trichtern eines zerbombten Rollfeldes (»Schlaf auf zerbombtem Rollfeld (Beton) / glücklich über Bombenlöcher, / aber zu wenig

---

und die jüngste zur Rechten; da pickten die Tauben einer jeden das andere Auge aus. Und waren sie also für ihre Bosheit und Falschheit mit Blindheit auf ihr Lebtage gestraft.« (Grimm 1969, 100)

<sup>480</sup> In: Freitag vom 18. Juni 1993

Bombenlöcher«, HMA 4474); der Marsch in den »Enormous Room«<sup>481</sup> eines Gefangenenlagers bei Schwerin (»... um Scheunen herum war ein Riesenlager abgesteckt, ein großes Gefangenenlager«, KOS 39), flankiert von schwer bewaffneten Amerikanern (»... die Wirkung der Propaganda: Die Deutschen waren Bestien, ganz gefährliche Raubtiere«, ebd.). Bezeichnend ist die Darstellung der Flucht aus der amerikanischen Gefangenschaft: »Ich hatte vor der Gefangennahme irgendwo eine Dose Büchsenfleisch aufgesammelt. Die habe ich dann über den Zaun gegen ein Ziviljackett, dunkelgrau, hell gestreift, kaputt und zerrissen, eingetauscht. Am Tor stand ein Posten. Ich habe zwei Tage gewartet, bin dann zu dem Posten gegangen, ein stämmiger Amerikaner, und habe mich mit ihm unterhalten, habe ihn gefragt, wo er her ist. ›Iowa.« Ob er Familie hat, verheiratet ist, ob er Kinder hat. Er hatte zwei Kinder und hat mir Fotos gezeigt. Ich sagte: ›Beautiful kids«. Da waren wir beide ganz gerührt, und er dachte an seine Kinder. ›Beautiful family«. Dann haben wir uns die Hand geschüttelt, und ich bin weggegangen.« (KOS 39f.) Die Flucht aus der Gefangenschaft kann als Anspielung auf die Überlistung des dreiköpfigen Hadeswächters Kerberos durch Orpheus gelesen werden. Wie Orpheus lullt der junge Kriegsgefangene den wachhabenden Amerikaner (drei Köpfe: seinen eigenen plus zwei seiner Kinder) mit seinem Lied ein (»Beautiful kids«, »Beautiful family«) und zieht von hinnen. Aus dem Reich der Schatten folgt ihm keine Eurydike. Stattdessen verfolgt ihn HÜHNERGESICHT, eine literarische Figur aus der TODESANZEIGE, einer Textcollage aus den siebziger Jahren, die neben dem Selbstmord Inge Müllers und Kindheitserinnerungen, einen Angsttraum und den dreifachen Mord an Hühnergesicht literarisch verarbeitet. In diesem Text lässt sich das Hühnergesicht nicht wie im Orpheus-Mythos durch einen Blick über die Schulter abschütteln. »Nie war mein Wunsch, einen Menschen zu töten, so heftig. Ich erstach ihn mit dem Seitengewehr, [...] Ich erschlug ihn mit seinem Feldspaten, [...] An einem sonnigen Maitag stieß ich ihn von einer Brücke«<sup>482</sup>. Im Arbeitsmanuskript der Autobiografie findet sich ein Satz, der diesen Tötungswunsch noch einmal klar formuliert: »Das war mein erster Blutrausch.« (HMA 4487, 46) Im Drucktext fehlt dieser Satz. Die Mordfantasie wird in einen Konjunktiv zurückgenommen (»Ich hätte ihn umbringen können«, KOS 40), der entweder den – praktisch nicht realisierbaren – tatsächlichen Wunsch des Töten-Wollens zum Ausdruck bringt, oder, im anderen Fall, die wirkliche Tötungsabsicht, die, aus welchen Gründen immer, nicht ausgeführt wurde. Entscheidend ist die fehlende Erinnerung daran, »wie ich ihn in Wirklichkeit losgeworden bin« (KOS 40), denn sie macht deutlich, dass die Frage nach der tatsächlichen Existenz einer »dürre[n] Gestalt im schlotternden Militärmantel« (W 2 101) überflüssig ist. Als »Hühnergesicht« kommt ihr ausschließlich im Sinne einer Projektionsfläche für die (literarische) Mordfantasie eine Funktion zu. In der Autobiografie wird diese Fantasie durch eine vorangegangene Lektüreerfahrung begründet: »Ich hatte Nietzsche gelesen und vor allem Dostojewski, ›Raskolnikow«. Das Beil.« In einem aus dem Nachlass veröffentlichten Prosatext aus den fünfziger Jahren, der die Dostojewski-Lektüre unmittelbar vor dem Einzug zum Reichsarbeitsdienst ansetzt, ist von deren

<sup>481</sup> W 4 547. In der HAMLETMASCHINE zitiert Müller den 1922 erschienenen experimentellen Roman THE ENORMOUS ROOM von Edward Estlin Cummings. Unter extremen Haftbedingungen drängen sich dem Erzähl-Ich bei Cummings die vielfältigen Erscheinungsformen des Menschen in einer empfundenen Endlosigkeit von Zeit und Raum auf.

<sup>482</sup> W 2 102. Die dreimalige Tötung des »Hühnergesichts« wird als Projektion in Robert Wilsons zwischen 1978 und 1984 entstandenem Projekt »the CIVIL warS« verwendet (s. a. W 6 240), an dem Heiner Müller beteiligt war.

»herzzerreißende[r] Wirkung« (W 2 161) die Rede. Sie lässt den empirischen Anlass der ästhetischen Tötung nebensächlich erscheinen.

Im folgenden Abschnitt werden die Lebensbedingungen in einem Dorf geschildert, in dem der Protagonist der lebensgeschichtlichen Erzählung »auf einem großen Umweg um Schwerin herum« (KOS 40) in die Sowjetische Besatzungszone, für mehrere Wochen Station macht. »In Scheunen hatten sich ehemalige KZ-Häftlinge etabliert, unter anderem ein Schwuler mit dem rosa Winkel. Was er bedeuten sollte, wusste ich damals nicht. Italiener waren dabei, ein Rumäne, der vom Zirkus kam und viel von Pferden verstand, und Polen. Eine Zigeunerin hat mir aus der Hand gelesen und prophezeit, dass ich zusammen mit einem älteren Mann nach Sibirien komme, wenn ich in den Osten gehe. Ich wurde sie schwer los, sie wollte sich ständig an mich hängen. Die Italiener schlachteten um das Dorf herum auf den Weiden Kälber. Dann kamen brüllend die Bauern mit Knüppeln, aber sie konnten nichts machen. Die andern waren in der Übermacht, es war ein rechtloser Zustand. Das Kalbfleisch aßen wir vor der Scheune. Nach den Kälbern kamen die Pferde dran. Die schmeckten auch gut, man musste sie nur ganz schnell braten. Das wusste der Rumäne. [...] Wir waren eine multikulturelle Gesellschaft, totale Anarchie. Aber die Italiener waren gute Ordnungskräfte. Im Chaos waren sie hervorragend, während die Deutschen im Chaos meistens unzuverlässig wurden.« (KOS 40f.) Die Beschreibung der Verhältnisse in dem unbenannten Dorf in im Herzen Mecklenburgs etabliert die Vorstellung eines alternativen gesellschaftlichen Entwurfs im Zwischenbereich der politischen Systeme vor deren Verfestigung und der Befestigung einer Grenze, die wenig später den Riss zwischen Erster und Zweiter Welt markieren wird. Charakterisiert durch die Attribute »rechtloser Zustand«, »totale Anarchie« und »Chaos« wird dieser Bereich, der aus der Perspektive des Erzählers zwischen »zwei Diktaturen« angesiedelt ist, zum gesellschaftlichen Experimentierfeld jenseits staatlicher oder ethnischer Konstruktionen. Da es sich bei den Aktivitäten dieser »multikulturelle[n] Gesellschaft« vorwiegend um die Beschaffung und Verteilung von Nahrung handelt, wird das Projekt schnell in seine ökonomischen Schranken verwiesen. Die Figuren könnten unterschiedlicher kaum sein. Was sie verbindet ist ihr Status als Außenseiter, mit dem sich der Erzähler offenbar identifizieren kann. In früheren Fassungen war dieses Personal noch durch einen schwarzen Amerikaner ergänzt. Möglicherweise wurde diese Passage unter anderem zur Vermeidung einer unbeabsichtigten Kommentarfunktion zu »Hühnergesicht« gestrichen. »Irgendwann wurde unsere Ernährungsgrundlage aber völlig labil [...]. Es ging eigentlich nur noch von der Hand in den Mund. Da kam so ein Sergeant, ein amerikanischer Neger. Er hatte Mitleid mit uns und wollte uns ein Huhn schießen. Die liefen da rum. Auf Hühner waren wir noch nicht gekommen. Das Rupfen und so ist Scheiße. Man kommt nicht so schnell drauf, dass man Hühner auch essen kann. Der schoss uns also mit seiner MP ein Huhn. Wir waren dann doch menschlich enttäuscht, er auch, dass da nur noch Federn übrig waren.« (HMA 4487, 50f.)

In einer Nachlass-Notiz findet sich eine Selbstbefragung, die nach Gründen für das ziellose Herumirren nach der Kapitulation und die mehrwöchige Unterbrechung des Heimwegs fragt. »Warum bin ich nicht gleich weitergegangen, nach Hause, in Richtung Osten? Ich weiß es nicht. Angst vor den Russen war es nicht, ich hatte nicht an die Propaganda geglaubt und glaubte jetzt nicht an die Gerüchte. Ich war nie zielstrebig, Umwege bedeuten einen Zuwachs an Erfahrung. Alles aufsammeln, alles mitnehmen, was am Weg liegt, der Weg ist das Ziel. Die Passivität meines Großvaters, seine Lebensformel: Alles hat sein Gutes.« (HMA 4476) Die Notiz stellt den Versuch einer nachträglichen Sinngebung des zunächst unverständlichen

Verhaltens dar. Sie kann auch als poetologisches Manifest gelesen werden. Die fatalistische Haltung gegenüber der Wirklichkeit geht zurück auf einen phänomenologischen Begriff vom Einverständnis, der moralische Vorbehalte weitgehend ausblendet und das Gesichtsfeld wesentlich erweitert. Die Haltung entspricht Müllers Auffassung vom Schreiben, welches das Einverständnis mit dem Gegenstand der Beschreibung voraussetzt: »Die Voraussetzung für Kunst ist Einverständnis [...]. Schreiben braucht ein Einverständnis, in Hass oder Liebe, mit dem Gegenstand.« (KOS 289)

Nach der Beendigung des sozialen Experiments und der Etablierung einer neuen (alten) Ordnung in dem Dorf bei Schwerin verlässt der junge Müller auf einem von der Gemeindeverwaltung eigentlich zwecks Kartoffelbeschaffung für die Flüchtlinge zur Verfügung gestellten Fahrrad das Dorf in Richtung amerikanisch-russischer Grenze, womit er zugleich die von ihm selbst konstatierte Unzuverlässigkeit der Deutschen im Chaos illustriert. »Die Grenze lag an einem kleinen Fluss, und Kilometer vorher erzählten uns die Leute schon, dass hinter den Schlagbäumen und dem Grenzposten das Grauen begänne. In dem kleinen Wäldchen lägen die ersten Leichen. Die Männer kämen alle nach Sibirien, wenn sie nicht gleich erschlagen würden, die Frauen würden vergewaltigt.« (KOS 41f.) Unbeeindruckt von jenen der Nazi-propaganda geschuldeten »Greuelmärchen« (HMA 4473) betritt das Erzähl-Ich gemeinsam mit zwei Gefährten (»Wir waren zu dritt«, KOS 42) den sowjetischen Sektor. Während die Amerikaner die potenziellen »Todeskandidaten« (ebd.) ungehindert passieren lassen, hieven die Russen »feierlich ihren Schlagbaum hoch« (ebd.) und eskortieren sie in den Keller eines Hauses, wo sie nach Stunden bangen Wartens mit einer nahrhaften Suppe bewirtet werden (»Unsere Hoffnung war, dass man Delinquenten nicht füttert«, ebd.). Auch hierin kontrastiert die Darstellung mit den amerikanischen Verhältnissen, denn im Zuge der Beschreibung der Inhaftierung durch die Amerikaner hieß es: »... zu essen gab es nichts.« (KOS 38) Wenig später lassen die Russen ihre deutschen Kriegsgefangenen laufen. Eine Begründung dafür wird nicht geliefert, die lange Wartezeit im Keller kann jedoch als Hinweis gelten, dass deren Schicksal tatsächlich vorübergehend ungewiss ist. Noch zweimal wird der Erzähler, bevor er in seiner Heimat Waren eintrifft, von Russen aufgehalten. Beide Male kommen sie »aus dem Wald« (KOS 43) und sind einmal auf der Suche nach Polen (»Ich habe in den Wald gesehn und sah Stacheldraht. Da war mir klar, dass sie Polen einsackten«, ebd.), ein andermal auf der Suche nach »Papier« (»Er wollte Papier zum Zigarettenrehen, das habe ich erst später begriffen. Als Deutscher denkst du bei Papier gleich an einen Ausweis«, ebd.). Im Haus der Eltern logiert eine russische Einquartierung: »Meine Mutter war da, mein Bruder, und ein russischer Offizier, eine Einquartierung, ein freundlicher, höflicher Mann, er sprach deutsch. Mein Bruder war sehr beliebt, Kinder liebten sie ja sowieso.« (KOS 44) Wiederum fällt auf, dass die sowjetischen Besatzer wenn nicht differenzierter, so doch ungleich wohlwollender dargestellt werden als die Amerikaner. Mit der Heimkehr ist der Spuk vom Krieg vorüber. Der prosaische »Monolog des Siegers« (HMA 4473) kann beginnen.



#### 6.4. 1945–1947, Swinging Country

»Der 8. Mai 1945 war [...] für mich persönlich die Befreiung vom Druck dieser Zeit, das Ende eines Doppellebens, das man als antifaschistisch Denkender und Handelnder führen musste. 30 Jahre nach der Zerschlagung des Hitlerfaschismus in Deutschland weiß ich, dass Befreiung kein einmaliger Akt ist. Sie kann auf Dauer auch nicht nur von anderen gemacht werden. Befreiung, das ist eine Arbeit für jeden von uns. Dazu gehört auch die Erinnerung, was diese Befreiung gekostet hat.« (W 8 172) Die Zeilen, die dem Text BEFREIUNG IST EBEN AUCH HEUTE NOCH ARBEIT entstammen, erschienen im April 1975 anlässlich des dreißigsten Jahrestages der »Befreiung vom Hitlerfaschismus« in der Ostberliner Wochenzeitung »Tribüne«. Dem Ort der Publikation ist vermutlich auch der quasi-offizielle Duktus dieser Zeilen geschuldet. Um den Preis, »den diese Befreiung gekostet hat«, wird im gleichen Jahr an der Berliner Volksbühne mit Müllers DIE SCHLACHT in der Regie Manfred Karges und Matthias Langhoffs verhandelt. Dass »das Ende eines Doppellebens«, von dem hier die Rede ist, für den Dichter nur der Beginn anderer Doppelleben sein kann – denn das Leben in Zwangslagen ist für den Dramatiker nach eigener Auskunft Bedingung –, liegt auf der Hand. Besonders auffällig in diesem Textausschnitt über die »Befreiung« ist die Besetzung der Rolle der Befreier, beziehungsweise ihre – wenigstens für den offiziellen Sprachgebrauch der Deutschen Demokratischen Republik – Nichtbesetzung mit der Sowjetmacht.

Im vierten Kapitel der Autobiografie, »Waren nach dem Krieg, 1945–47«, erscheint das Verhältnis des Erzählers zur sowjetischen Besatzungsmacht als überaus ambivalent. Der uneingeschränkten Befürwortung der Zerschlagung der Nazi Herrschaft folgt in KRIEG OHNE SCHLACHT keine generelle Identifikation mit den »Befreiern«. An ihre Stelle tritt die größtenteils unkommentierte Schilderung von Begebenheiten und Zusammenstößen mit den Besatzern. »Das Verhältnis zu den Russen war zum Teil mit Angst besetzt, aber für mich weniger, weil ich ja eigentlich zu den Siegern gehörte ...« (KOS 52) Aus den Tonbandabschriften geht hervor, dass »das Verhältnis zu den Russen« durchaus nicht unbelastet war. Auf die Frage, »Du warst doch auch auf der Seite der Herrscher oder nicht?«, entgegnet Müller im Gespräch: »Ja und nein. Das war nicht so einfach.« (TA 147f.) Immerhin war die Mutter vor Vergewaltigungen (»... das waren Racheorgien. Eine Nachbarin zum Beispiel ist in unserem Haus von Russen vergewaltigt worden. Der Mann musste zusehn. Eine Woche lang wurde vergewaltigt«, KOS 48) nur verschont geblieben, weil sie im Haus einer Freundin unterkam, »... deren Mann aus dem KZ noch nicht zurück war. Diese Frau lebte mit einem Jugoslawen, kein Titoist, sondern ein Ustascha-Mann, glaube ich. Ein Riese um die einsneunzig, ein Bär, freundlich. Der sprach Russisch und hat die Russen abgewimmelt.« (KOS 44)

Zu den »Siegern« darf sich der Ich-Erzähler vor allem deshalb zählen, weil der Vater als Sozialdemokrat und politisch »Verfolgter des Naziregimes« eine leitende Position in der Nachkriegsverwaltung übernimmt (»Mein Vater war stellvertretender Landrat in Waren geworden«, KOS 46). »Ich hatte durch die Funktion meines Vaters relativ wenig Kontakt zur Bevölkerung. Die Funktionäre waren isoliert. Es fällt mir ganz schwer, mir vorzustellen, was »normale« Bürger in dieser Zeit über die Lage gedacht oder gesagt haben. Das war eine Glasglocke. Die Leute sprachen mit Funktionären nicht über das, was sie dachten. Das war dann in Sachsen, in Frankenberg, wieder anders. Die Leute in Waren sprachen nicht darüber.

Das hat auch mit Mecklenburg zu tun, dort ist man sehr verschlossen.« (KOS 52) Wie bereits in den vorangegangenen Kapiteln, sieht sich der Sohn nach dem Krieg wiederum in eine Außenseiterposition gedrängt. Erfolgte die Stigmatisierung im Anfangskapitel aufgrund der Verhaftung des Vaters, war sie im zweiten Buchkapitel dem Status des Sohnes als ›feindlicher Ausländer‹ geschuldet. Nunmehr erfolgt sie als Trennung der Macht von der Masse durch Privilegien, ein Vorgang der sich nach der Teilung Deutschlands bis zum Ende der DDR, aber auch in vielen anderen Ostblockstaaten als wirksamste Form realitätsferner Politik erweisen sollte. Mit der Isolation infolge seiner politischen Stellung beginnen auch für den Vater wieder die Probleme: »Mein Vater hatte einmal [...] eine Liebesaffäre mit einer Dolmetscherin. Sie gestand ihm, dass sie vom NKWD auf ihn angesetzt war. Das gab es immer, diese Beunruhigung.« (KOS 52) Auch dem Erzähler selbst bleibt die Begegnung mit dem sowjetischen »Volkskommissariat für innere Angelegenheiten« nicht erspart. »Einmal wurde ich zum NKWD bestellt, eine Villa an der Müritz, das war gespenstisch. Das Haus lag etwas zurück im Park, und das Tor war kaputt. Am Tor stand ein Posten, der sich aber nicht rührte. Ich ging hinein, der Flur war dunkel, ein langer Flur, und ich stand bis über die Knöchel im Wasser, irgendwo war Licht, ich bin durch das Wasser gewatet, habe die Tür aufgemacht, da saß ein sehr freundlicher Offizier und sagte: ›Nehmen Sie Platz, Herr Müller, bitte. Wie geht in Schule? Was machen Schüler in Pause? Was erzählen Schüler in Pause? Brauchen Sie Handschuhe für Boxen? Brauchen Sie? Wir können machen. Was sprechen Kameraden in Pause?‹ Ich habe ihm erzählt, Kameraden in Pause sprechen über Mädchen. Es hat ihn nicht sehr interessiert, und ich war entlassen.« (KOS 51) Die NKWD-Episode ist lesbar als frühe Vorwegnahme der »konspirativen« Zusammenkünfte mit Mitarbeitern der Ministeriums für Staatssicherheit der DDR, die Müller 1993 in die Kritik der deutschen Feuilletons geraten ließ. Zugleich erscheint die späte Beschreibung der frühen Begegnung mit dem berüchtigtem sowjetischen Geheimdienst in diesen Zeilen als Traumatisierung, die hier in einen poetischen Eintritt in den Bezirk des Infernos gewandelt ist. Der stumme Posten gemahnt an Dantes Warnung über dem Höllentore.<sup>483</sup> In Anbetracht dieses Bildes scheint es wenig erstaunlich, dass die Russenfiguren in KRIEG OHNE SCHLACHT wiederholt aus dem vorzivilisatorischen Bereich des Waldes/Busches auftauchen.<sup>484</sup> Und auch der feuchte dunkle Gang mit dem Licht am Ende gleicht eher der Beschreibung einer Nahtoderfahrung als der trockenen Begegnung mit einem Offizier des Sicherheitsdienstes. Eine kurze Reflexionspassage in den Tonbandprotokollen der autobiografischen Gespräche, die in späteren Fassungen getilgt ist, mag eine Begründung liefern für das dunkle Erinnerungsbild, das die Autobiografie heraufbeschwört: »Es hatte was von Grauen auch.« (TA 147) Die offenbare Naivität der Antwort des jugendlichen Müllers auf die Frage des Offiziers, die klar auf sowjetkritische Äußerungen der Klassenkameraden zielt, wertet dessen Versuch der Verführung zum Verrat ins Komische. Sie erhält dem Ich-Erzähler seine Integrität, die er im

---

<sup>483</sup> »DURCH MICH GEHT MAN HINEIN ZUR STADT DER TRAUER, / DURCH MICH GEHT MAN HINEIN ZUM EWIGEN SCHMERZE, / DURCH MICH GEHT MAN ZU DEM VERLORNEN VOLKE. / GERECHTIGKEIT TRIEB MEINEN HOHEN SCHÖPFER, / GESCHAFFEN HABEN MICH DIE ALLMACHT GOTTES, / DIE HÖCHSTE WEISHEIT UND DIE ERSTE LIEBE. / VOR MIR IST KEIN GESCHAFFEN DING GEWESEN, / NUR EWIGES UND ICH MUSS EWIG DAUERN. / LASST JEDE HOFFNUNG, WENN IHR EINGETRETEN.« (Dante Alighieri 1951, 14)

<sup>484</sup> »Grad in der Mitte unrer Lebensreise / Befand ich mich in einem dunklen Walde, / Weil ich den rechten Weg verloren hatte. / Wie er gewesen, wäre schwer zu sagen, / der wilde Wald, der harte und gedrängte, / Der in Gedanken noch die Angst erneuert. / Fast gleichet seine Bitternis dem Tode ...« (Dante Alighieri 1951, 7)

Textverlauf immer wieder aufs neue zu behaupten gezwungen sein wird und sogar zur nachträglichen Kommentierung von KRIEG OHNE SCHLACHT in Form eines Dossiers führt, das die Stasivorwürfe als das erscheinen lässt, was sie sind: eine Farce. Dass die Autobiografie zu diesem Zweck für einen Moment die Bühne des Buches verlassen muss, spielt dabei kaum eine Rolle, denn ohnehin erscheint die Autobiografie als Textmaschine, an die sich unendlich viele andere Texte und Textkomplexe anschließen lassen. Dazu macht die Unzahl expliziter (literarischer) Verweise, im – in der Werkausgabe erweiterten und beliebig erweiterbaren – Register zu KRIEG OHNE SCHLACHT nur einen Anfang.

Der NKWD-Episode waren nicht nur die Schilderungen der Begegnungen mit Russen auf dem Rückmarsch von Schwerin nach Waren sowie die Erwähnung der Vergewaltigungen nach der Rückkehr vorangegangen. Auch auf das zivile Leben verschafft sich die Besatzungsmacht auf fatale Weise zugriff: »Als ich nach Waren kam, waren die Vergewaltigungen vorbei, bis auf Einzelfälle. Es gab einen Vorfall mit dem Stellvertreter meines Vaters, einem dicken Mecklenburger. Dem hatte ein Russe die Uhr geklaut, die Armbanduhr, und er hat den Fehler gemacht, es dem Militärkommandanten zu sagen. [...] Der Kommandant ließ seine Männer antreten. Er sollte den heraussuchen, der ihm die Uhr geklaut hatte. Er fand ihn auch, zeigte auf ihn, und der Kommandant hat den Soldaten auf der Stelle erschossen.« (KOS 50f.) Die Erschießung eines russischen Soldaten infolge eines Ehrendeliktens war in der Praxis der sowjetischen Armee zu diesem Zeitpunkt wohl eher ungebräuchlich. Darauf weist nicht nur der Anfangssatz dieses Abschnitts hin, sondern auch eine Szene aus dem Vorkapitel, in dem die russischen Soldaten den Neuankömmlingen ungestraft Fahrräder und, so vorhanden, »Uri« (KOS 42) abnehmen. Der Erschießung kommt insofern keine illustrative, sondern vielmehr eine exemplarische Funktion zu. Sie verweist auf andere Müllertexte, in denen es im weitesten Sinne um (die Verwerfung von) Lehren und das Lernen geht, wie etwa in MAUSER und WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE. Im Manuskript der Arbeitsfassung wird das rüde Durchgreifen seitens des sowjetischen Kommandanten als »disziplinarische Maßnahme« (HMA 4487, 62) bezeichnet, die eine neue »Phase« (ebd.) im Auftreten der Russen gegenüber der deutschen Bevölkerung einläuten soll, mithin den Übergang von der Siegermacht zur Besatzungsmacht anzeigt. Dass sich dieser Übergang trotz drastischer Maßregelungen von Verstößen offenbar dennoch langsam vollzieht, macht die Begegnung der Familie Müller mit einem russischen Soldaten deutlich, die in der Druckfassung getilgt ist: »Einmal ging ich mit meinen Eltern die Straße runter, und uns kam ein Russe entgegen. Ich guckte ihn ohne irgendeine Absicht an. Er verpasste mir einen Kinnhaken, ich lag eine Weile unten, kam wieder hoch, und er ging weiter. Das gab es auch. Es war wie Wild-West.« (HMA 4487, 62) Der wilde Westen wird auch dadurch kenntlich, wie lose die Waffen sitzen: »An einem Abend im Tanzpalast musste ich dringend schießen, und das Klo war wieder überflutet, also ging ich in die Büsche neben dem Haus. Ich hatte gerade die Hose runtergelassen, da tauchen zwei Russen mit MPs aus dem Busch auf und wollten wissen, was ich da machte. Ich versuchte ihnen klarzumachen, dass ich schießen will. Das glaubten die mir aber keineswegs. Ich habe schnell die Hose hochgezogen, habe mich fallen lassen, bin den Abhang hinuntergerollt, und sie haben hinter mir hergeschossen. Im Klo schwamm die Scheiße, so überfüllt war der Tanzpalast.« (KOS 45) Abgesehen von der phonologischen Ähnlichkeit der Verben »schießen« und »schießen«, die auf die Ungleichheit der Waffengattungen im Duell um die Wahrheitsfindung anspielen, erneuert diese Szene das Wissen um die Fluchtqualitäten des Erzählers, der bereits im ersten Buchkapitel »Rekorde

[...] im Wegrennen vor dem Hund« (KOS 26) aufstellte, im zweiten erfolgreich seine Verfolger abhängte (»Ich konnte sehr gut laufen«, KOS 27) und im Kriegskapitel schon einmal dem Feuer aus sowjetischen Maschinenpistolen entkommen war (s. a. KOS 38). Die Tendenz, sich existenziellen Konflikten durch Flucht oder Rückzug zu entziehen, entspricht der Einsicht, dass für die Austragung von Konflikten andere zuständig seien, als die (vom Erzähler mutmaßlich als fremd gekennzeichnete) Figur des Erzähl-Ichs, welche einhundertfünfzehn Druckseiten später den Satz für sich reklamieren wird: »Mir war das Schreiben wichtiger als meine Moral.« (KOS 180) Bedeutsam an dieser Szene, die das vierte Buchkapitel als Illustration eines knappen Reflexionsteils eröffnet, ist ihr Schlusssatz, denn die Metapher von den überschwemmten Toiletten transportiert ein Bild, das die Zeitgeschichte vermutlich besser erfasst, als die vorangestellte Reflexion selbst: »Biografie unwichtig außer wenn sie Information über Zeitgeschichte transportiert« (HMA 4480), heißt es in einer Notiz aus dem Entstehungszusammenhang zu KRIEG OHNE SCHLACHT, die den Anspruch an das autobiografische Projekt formuliert. »Zeitgeschichte« versteht sich dabei nicht als die auf einen Zeitpunkt fixierte Geschichte. Mindestens drei Zeitebenen sind es, die sich in dem Bild der überschwemmten Toiletten überlagern: die erinnerte Zeit nach dem Untergang des Dritten Reiches, die Zeit der Entstehung der Autobiografie, also nach dem Untergang der »ersten sozialistischen Republik auf deutschem Boden« (LN 89) sowie der fiktive Zeitpunkt der Rezeption. Die überfüllten Tanzpaläste wechseln ihr jeweiliges Erscheinungsbild zugleich mit den überschwemmten Toiletten. Die Vernichtung des jeweils Alten unter dem dionysischen Tanzschritt der noch ziellosen Masse gewinnt seinen Sinn demzufolge nicht allein aus der Anwendung der Metapher auf eine konkrete historische Situation. Die historische Arbeit ist vielmehr der Metapher selbst vorbehalten, die über den Beschreibungszusammenhang weit hinausweist. Sie birgt das Movens und die Sprengkraft, die von der Geschichte erst befreit werden muss: »... die Metapher ist klüger als der Autor. [...] Die Angst vor der Metapher ist die Angst vor der Eigenbewegung des Materials. Die Angst vor der Tragödie ist die Angst vor der Permanenz der Revolution.« (W 8 224f.)

Als Zitat knüpft die Metapher zugleich an eine Problematik an, die ein Stück Müllers aus den siebziger Jahren aufrief: »Ich will die Leiche in den Abtritt stopfen, dass der Palast erstickt in königlicher Scheiße« (W4 547), deklamiert ostentativ der Hamletdarsteller im ersten Teil der HAMLETMASCHINE. Nachdem Hamlets Versuch, mit Hilfe des Vehikels »Mutter« ins Urmeer vorindividuellen Daseins zu regredieren<sup>485</sup>, misslingt, scheint er im Zustopfen der letzten »Lücke« (dem »Abtritt«) die einzige Möglichkeit zu sehen, dem väterlichen Auftrag der Wiederherstellung archaischer Machtverhältnisse zu entgehen. Um den Palast zu sprengen, muss der Kotberg<sup>486</sup> (als Metapher für das Kontinuum der geschichtlichen Deformation) bis zur Decke wachsen. Doch das »Ende der Geschichte« erweist sich vielmehr als ihr eigentlicher Beginn. Eine neue Lücke tut sich zwar auf, allerdings nicht für die kommunistische Revolutionsutopie des Intellektuellen »Hamlet«, sondern jenseits der »Ruinen von Europa« (W 4 545), das an seiner eigenen »Scheiße« erstickt ist. Der fünfte Teil der WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE schreibt diesen Diskurs fort. »Die Geisterstädte / Vergessen Kronstadt Budapest und Prag / Wo das Gespenst des Kommunismus umgeht / Klopfschritte in der Kanalisation / VERGESSEN UND VERGESSEN UND VERGESSEN /

<sup>485</sup> »DER MUTTERSCHOSS IST KEINE EINBAHNSTRASSE.« (W 4 547)

<sup>486</sup> Müller benutzt diese Metapher in MAUSER. Der Chor spricht von der Befreiung des Menschen »aus dem steinharten Kot der Geschichte«. (W 4 253)

Begraben immer wieder von der Scheiße / Und aus der Scheiße steht es wieder auf / VERGESSEN UND VERGESSEN UND VERGESSEN« (W 5 243f.). Von seinem Ende her betrachtet erscheint der Text der Autobiografie pessimistischer als DIE HAMLETMASCHINE und WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE, denn zum einen ist mit dem Zusammenbruch des sozialistischen Teils Europas die historische Perspektive um ein halbes Jahrhundert zurückgefallen, andererseits ist dem Dramatiker das Vertrauen in die seinen Stücken dieser Zeit eingeschriebene Langzeitperspektive (»Was bleibt, einsame Texte die auf Geschichte warten«, W 8 187) abhanden gekommen. Insofern mag die Beschreibung des Potenzials einer Nachkriegszeit, wie sie Müller in seiner Autobiografie beschreibt, zu Beginn der neunziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts auch als ein Drängen verstanden werden, den Punkt der Weichenstellung erneut aufzusuchen und – das »Gefühl des Scheiterns, das Bewusstsein der Niederlage beim Wiederlesen der alten Texte« (W 2 87 u. W 4 491) im Marschgepäck – auf sein historisch-konkretes Potenzial hin zu untersuchen. Nicht etwa um der atomisierten Richtungssuche unserer Zeit eine neue historische Kraft entgegenzusetzen, wohl aber mit dem Anspruch, nach dem »vielleicht erlösende[n] FEHLER« zu suchen, der »Lücke im Ablauf«, dem »Andre[n] in der Wiederkehr des Gleichen« (W 2 118).

Dieser Funktion der Literatur korrespondiert Müllers Glorifizierung der Nachkriegszeit als Vorschein einer Welt jenseits der diskursiven Ordnung von Staat und Gesetz: »Die Zeit nach dem Krieg war ziemlich wüst, aber auch ganz intensiv. Zum Beispiel der Tanzpalast in Waren. Da war jede Nacht Tanz. Tanz auf dem Vulkan, eine Mischung aus Endzeit und Karneval. Nach dem Krieg fing eigentlich nichts Neues an, es war nur etwas zu Ende. Es gab noch keine neuen Hoffnungen. Es war alles ziemlich wild, alles ging ganz schnell.« (KOS 45) Die Passage aus einem Interview der siebziger Jahre beschreibt Müllers spezifisch ästhetisches Interesse an dieser Situation: »Vielleicht sollte man irgendwann zugeben, dass man eine Lust hat an der Zerstörung und an Sachen, die kaputt gehen. 1945 zum Beispiel war ein großes Erlebnis für mich. Dieses schöne Gefühl nach einer sehr restriktiven Kindheit und Jugend von ›swinging country‹. Alles ist kaputt, nichts funktioniert mehr. Das war die schönste Zeit. Niemals werde ich die Tanzveranstaltungen in dieser Kleinstadt in Mecklenburg vergessen. Es gab nichts vorn, hinten gab es auch nichts mehr. In diesem Moment ergab das einen ungeheuren Freiraum und auch eine Leichtigkeit, sich in diesem Freiraum zu bewegen. [...] Der eigentliche Spaß am Schreiben ist doch die Lust an der Katastrophe.« (GI 1 55) Der Wirbel, der aus dem ideologischen Vakuum der Zeitenwende entsteht, die im ersten Text als »Mischung aus Endzeit und Karneval«, im zweiten als »swinging country« gekennzeichnet ist, schafft eine Struktur der Erfahrung, die infolge ihrer Richtungslosigkeit Wertungen durch Intensitäten ersetzt. Diese Erfahrung wird im zweiten Text explizit auf die Praxis des Schreibens bezogen, die auf den »ungeheuren Freiraum« jenseits der Zwänge des »Realitätsprinzips«<sup>487</sup> angewiesen bleibt und den »Schleier der

---

<sup>487</sup> In seinem Aufsatz FORMULIERUNGEN ÜBER DIE ZWEI PRINZIPIEN DES PSYCHISCHEN GESCHEHENS beschreibt Freud die Arbeit des Künstlers jenseits des Realitätstriebes stark verkürzt. Er geht dabei ebenso selbstverständlich vom Abbildcharakter der Kunst wie von einer kausalen Beziehung zwischen Künstler und Kunstwerk aus. Freud begründet seinen rezeptionsästhetischen Ansatz aus der Triebökonomie: »Die Kunst bringt auf einem eigentümlichen Weg eine Versöhnung der beiden Prinzipien zustande. Der Künstler ist ursprünglich ein Mensch, welcher sich von der Realität abwendet, weil er sich mit dem von ihr zunächst geforderten Verzicht auf Triebbefriedigung nicht befreunden kann und seine erotischen und ehrgeizigen Wünsche im Phantasieleben gewähren lässt. Er findet aber den Rückweg aus dieser Phantasiewelt zur Realität, indem er dank besonderer Begabungen seine Phantasien zu einer neuen

Maja«<sup>488</sup> immer wieder zerreißt. »Die Kunst ist nicht das Chaos, wohl aber eine Komposition des Chaos, die die Vision oder Sensation schenkt, so dass die Kunst einen Chaosmos bildet, wie Joyce sagt, ein komponiertes Chaos – weder vorausgesehen noch vorgefasst.«<sup>489</sup>

Die »chaotische Zeit« (KOS 44) nach dem Zusammenbruch des Dritten Reiches dient der Stoffsammlung für die künstlerische Produktion der nächsten Jahrzehnte: »Diese ganze Zeit war der Grundstock für mindestens zwanzig Jahre meiner Arbeit.« (KOS 47) Bezogen auf das Werk Heiner Müllers ließe sich dieser Zeitraum mühelos um drei weitere Jahrzehnte – bis zu seinem Tod im Dezember 1995 – erweitern. Zu jenem »Grundstock« gehören die »Geschichten«, die mehrfach bearbeitet und umakzentuiert in seine Werke eingingen. Aber nicht nur DIE UMSIEDLERIN, SCHLACHT und TRAKTOR basieren wesentlich auf diesem Material. Der Text der Autobiografie greift ebenso auf diesen »Grundstock« zurück, wie Müllers letztes Stück GERMANIA 3. Der Anfangsteil der Szene DER GASTARBEITER kolportiert die Passage aus KRIEG OHNE SCHLACHT, in der von einem kroatischen SS-Leutnant die Rede ist, dem »drei Generationen, Großmutter, Mutter und Tochter« (KOS 49), von Russen vergewaltigt, unter der Bedingung Zivilbekleidung verschaffen, dass er sie umbringt: »Die drei Freifrauen verteilten sich auf ihre zwanzig Zimmer, und er hat sie einzeln mit der Axt erschlagen. Dann zog er den Anzug an und ging weiter.« (ebd.) Einen formalen Zugriff auf dieses als »Grundstock« bezeichnete Material ermöglicht jedoch erst die Rezeption einiger Erzählungen Anna Seghers'. Insbesondere auf die FRIEDENSGESCHICHTEN aus Seghers' Erzählband DER BIENENSTOCK greift Müller sowohl in seinem Stück UMSIEDLERIN als auch in TRAKTOR in freilich stark modifizierter Form zurück.<sup>490</sup> Die Erzählung DAS ARGONAUTENSCHIFF, das im selben Band abgedruckt ist, dient Müller später als Material für LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN. Müller hatte den 1953 im Aufbauverlag erschienenen Band für den »Sonntag« rezensiert: »Was die großen Romane in gelassenem Fluss ausbreiten, ein Abbild der Klassenkämpfe in Vergangenheit und Gegenwart, lassen die Erzählungen brennpunkthaft aufleuchten – im individuellen Schicksal den historischen Prozess, aus der präzisen Darstellung des Wirklichen die Wahrheit über das Wirkliche, seine Veränderbarkeit, die Richtung, in der die Veränderung zu betreiben ist.« (W 8 33) Was hier in einer Lukacs' philosophischen Systemdenken entlehnten Terminologie positiv hervorgehoben ist, wird von Müller – und nicht erst im Zuge der Entstehung von UMSIEDLERIN – bald verworfen werden. Nämlich die Identifizierung der Figuren mit Strukturen und die Personifizierung von historischen Konflikten. So gehen durch Müllers dramatische Figuren, die Widersprüche, Konflikte und Fluchtlinien in aller Regel mitten hindurch und zerreißen sie.

---

Art von Wirklichkeit gestaltet, die von den Menschen als wertvolle Abbilder der Realität zur Geltung zugelassen werden. [...] Er kann dies aber nur darum erreichen, weil die anderen Menschen die nämliche Unzufriedenheit mit dem real erforderlichen Verzicht verspüren wie er selbst, weil diese bei der Ersetzung des Lustprinzips durch das Realitätsprinzip resultierende Unzufriedenheit selbst ein Stück der Realität ist.« (Freud-SA 3, 22f.)

<sup>488</sup> »... den Blick des rohen Individuums trübt [...] der Schleier der Maja: ihm zeigt sich, statt des Dinges an sich, nur die Erscheinung, in Zeit und Raum, dem principio individuationis, und in den übrigen Gestaltungen des Satzes vom Grunde: und in dieser Form seiner beschränkten Erkenntnis sieht er nicht das Wesen der Dinge, welches Eines ist, sondern dessen Erscheinungen, als gesondert, getrennt, unzählbar, sehr verschieden, ja entgegengesetzt.« (Schopenhauer-ZA 1, 438) s. a. das erste Kapitel Nietzsches GEBURT DER TRAGÖDIE (Nietzsche-W 1, 21–25)

<sup>489</sup> Deleuze/Guattari 2000, 242

<sup>490</sup> s. a. Streisand 1986, 1360f.

Bei der Darstellung der Berufstätigkeit in der unmittelbaren Nachkriegszeit wird qualitativ zwischen zwei Methoden der literarischen ›Materialbeschaffung‹ unterschieden: »Zusammen mit einem ehemaligen Lehrer von der Oberschule, [...] war ich für die Säuberung, die Entnazifizierung der Bibliotheken des Landkreises verantwortlich. Wir säuberten die Bibliotheken von Naziliteratur, auch die der Gutsherren. Diese Tätigkeit war die Grundlage meiner eigenen Bibliothek. Ich habe geklaut wie ein Rabe. Das war eine schöne Zeit. Ich habe Bücher geklaut, gelesen und einfach sehr viel kennen gelernt.« (KOS 45f.) Im autobiografischen Interview wirft einer der Gesprächsteilnehmer ein, dass der Begriff »Naziliteratur« »ein weiter Begriff« (TA 51) sei, was Müller bestätigt. Natürlich mag es im Ermessen der Säuberer gelegen haben, zu bestimmen, was »Naziliteratur sei«, was nicht. In diesem Falle mögen den ›Entnazifizierer Müller‹ – wie im Falle des Diebstahls von Kant- und Schopenhauerausgaben durch den ›Soldaten Müller‹ – auch bibliophile Erwägungen bewegt haben, beherzt zu entnazifizieren. Relevant sind in diesem Fall nicht die ohnehin kaum mehr überprüfbaren Angaben, um welche Titel es sich im einzelnen gehandelt haben könnte. Wichtiger erscheint, dass in diesem Abschnitt, wie bereits in den vorangegangenen Kapiteln, wiederum auf die künstlerische Praxis der Aneignung von Fremdtexten Bezug genommen wird. Die Lektüreerfahrungen werden nicht nur als vorrangige Quelle künstlerischer Produktivität kenntlich gemacht, sie verweisen zugleich auf eine bevorzugte literarische Technik des Intertexters Heiner Müller: »Ich habe geklaut wie ein Rabe.« Bei der anschließenden Anstellung im Landratsamt wird diese Tätigkeit fortgesetzt. »Gelegentlich musste ich auf den Dachboden, um Akten zu holen. Außerdem lagerten auf dem Boden die Bestände der Stadtbücherei und der Kreisbibliothek.<sup>491</sup> Es gab keine Räume dafür. Da legte ich mir dann immer die Bücher zurecht die ich abends mitnehmen wollte. Eine Nietzsche-Ausgabe, Bücher von Ernst Jünger. Ich konnte meine Bibliothek weiter vervollständigen; das war meine Haupttätigkeit als Angestellter.« (KOS 46) Der Begriff der ›Vervollständigung‹ lässt auf ein planvolles Vorgehen schließen und verweist über den Begriff der ›Aneignung‹ hinaus auf eine (systematische) Auslese der Literaturbeschaffung, die dem Schließen der Lücken der eigenen ›Bibliothek‹ dient.

Mit Nietzsche und Jünger sind bewusst zwei Autoren herausgegriffen, deren Werk von den Nazis und ihren Zuarbeitern dermaßen entstellt worden ist, dass es bis spät ins zwanzigste Jahrhundert hinein diskreditiert war. »Ich hatte Jünger schon vor dem Krieg gelesen. Mein Vater hatte mir ›Marmorklippen‹ gegeben, als ein geheimes Widerstandsbuch, ich war dreizehn oder vierzehn. [...] Nach dem Krieg las ich ›Blätter und Steine‹, eine Essaysammlung, die unter anderem ›Die totale Mobilmachung‹, ›Über den Schmerz‹, ›Sizilischer Brief an den Mann im Mond‹ und ›Lob der Vokale‹ enthält. Texte von Jünger und Nietzsche waren das erste, was ich nach dem Krieg überhaupt gelesen habe.« Die Lesart Jüngers AUF DEN MARMORKLIPPEN als »geheimes Widerstandsbuch« liegt trotz der für Jünger typischen Mythisierungen und seiner Tendenz, politische Vorgänge zu naturalisieren auf der Hand. Zwar war der 1939 erschienene Roman nie verboten, dennoch wurde das Buch aufgrund der Angriffe seitens der Nationalsozialisten nach 1945 zu einem inflationären Beispiel jener Werke der vermeintlichen »inneren Emigration« deutscher Intellektueller. Obwohl Jünger aufgrund seiner Ablehnung des Widerstandsgeredes nach 1945 eine solcherart politische Deutung seines Werkes hartnäckig bestritt, liegen in einigen Szenen des Romans –

---

<sup>491</sup> In den Tonbandabschriften ist sogar die Rede von ausgelagerten Beständen der Berliner Staats-Bibliothek.

etwa im Konflikt des Oberförsters mit seinem internen Widersacher Branquemart, der an den Streit um die Vormachtstellung zwischen SA und SS 1933/34 erinnert – auffällige Zeitbezüge vor, die die Rezeption des Romans als »geheimes Widerstandsbuch« durchaus zulassen.<sup>492</sup> Jüngers Essaysammlung BLÄTTER UND STEINE, seine erste Publikation nach 1933, die in dieser Form 1942 zum letzten Mal erschien, dürfte die Aufmerksamkeit Müllers indes aus anderen Gründen gefesselt haben. Ähnlich wie bei Carl Schmitt wird dabei neben den Inhalten Jüngers radikal-ästhetischer Entwürfe, die Anordnung des Materials von Interesse gewesen sein, die Inszenierung: Die Montage unterschiedlicher, zum Teil bereits publizierter, Problemstellungen aus der Schrift DER ARBEITER (1932) immer wieder aufgreifender und somit sich gegenseitig vielfach durchdringender Prosastücke ist im Ergebnis ebenso verwirrend wie erhellend bezüglich Jüngers Denkens, das sich mit demjenigen Müllers in mancherlei Hinsicht durchaus zur Deckung bringen lässt<sup>493</sup>.

Eine Aufzählung weiterer wichtiger Lektüreindrücke findet sich am Ende des Kapitels. »Als Kind hatte ich viel Tolstoi gelesen, auch Gorki, und kurz vor der Einberufung, das war der erste wirklich starke Eindruck, Dostojewskis ›Raskolnikow‹ und natürlich Nietzsche. Dann las ich, was gerade erschien, Scholochow zum Beispiel, Majakowski. Serafimowitsch: ›Der eiserne Strom‹, Fadejew: ›Die Neunzehn‹, große vergessene Bücher.« (KOS 54) Auf die prägende Lektüreerfahrung Dostojewskis RASKOLNIKOW, hier wiederum genannt im Zusammenhang mit Nietzsche, dessen Denken dem der Titelfigur des Romans in vielerlei Hinsicht entspricht, wurde bereits im Zusammenhang mit dem Kriegskapitel hingewiesen. Die Reihe der russischen Literatur, die sich auf eine verhältnismäßig geringe Anzahl von Protagonisten beschränkt, wird im Textverlauf der Autobiografie näher begründet und mit Brodsky auf die russische »Fehlentscheidung für Tolstoi und gegen Dostojewski, für den Realismus, gegen die Vision« (KOS 303) zurückgeführt. Außerdem sei sie das Resultat »eine[r] unterschwellige[n] Abwehr gegen das Russische. Das war die Besatzungsmacht, eine nivellierende Macht, und eine Qualität meiner Texte kommt vielleicht aus dem Impuls, das Deutsche gegen diese Besetzung zu behaupten.« (KOS 302) Wie bereits im ersten Abschnitt des Kapitels geschildert, entsteht das Sprechen in KRIEG OHNE SCHLACHT vom ersten Satz an aus dem Kampf gegen Festschreibungen, Gewissheiten und letztgültige Einsichten. Das Ich des Textes muss sich vielmehr stets im Kampf gegen ichfremde Mächte neu erfinden; muss, ähnlich jenem HERAKLES 2, lernen, »den immer andern Bauplan der Maschine [zu] lesen, die er war aufhörte zu sein anders wieder war mit jedem Blick Griff Schritt, und dass er ihn dachte änderte schrieb mit der Handschrift seiner Arbeiten und Tode.« (W 4 428) In diesem Fall nun wird die Besatzungsmacht zum Gegner des Kampfes erkoren, der in Müllers Texten stattfinden wird, bis die Medien, die die Texte tragen, verschwunden sein werden. Dabei entspringt der Konflikt nicht einer vermeintlich unreflektierten Wahrnehmung der Wirklichkeit (die es nur idealiter geben kann), sondern ist Produkt ästhetischen Konstruktion. Entsprechend betont Müller zugleich: »Das hat nichts mit Ideologie zu tun und ändert nichts an meinem Verhältnis zur großen russischen Literatur.« (KOS 302) Die genannten Autoren – an anderer Stelle wird die Aufzählung um Tschechow erweitert – ragen durch ihre Werke aus der Masse des Mittelmäßigen heraus. Dabei spielen die jüngeren der hier benannten Autoren,

---

<sup>492</sup> Zur Bedeutung Jüngers MARMORKLIPPEN in diesem Kontext und in Bezug auf das Deutschland-Bild Heiner Müllers s. a. Bernd Böhmel: Die Farbe der Beeren am Rand der Rodung. Albumblatt für Heiner Müller. In: Lettre International 35/1996, 18–22

<sup>493</sup> s. a. meine Ausführungen im Kapitel »2.22. Ernst Jünger« im dritten Teil der vorliegenden Arbeit



neben einigen nicht genannten (erinnert sei an die Übersetzungen/Stückbearbeitungen Tschechows MÖWE, Suchowo-Kobylics TARELKINS TOD, Majakowskis WLADIMIR MAJAKOWSKI TRAGÖDIE oder die aus dem Nachlass veröffentlichten ARISTOKRATEN nach Pogodin) eine nicht zu unterschätzende Stoffgrundlage für Müllers Dramen insbesondere der siebziger Jahre (etwa MAUSER und ZEMENT), aber auch über diesen zeitlichen Rahmen hinaus. Gestaltungsprinzipien Fadejews oben genannten Romans DIE NEUNZEHN<sup>494</sup> (russ. ПАЗПОМ, Die Zerschlagung) wie die Darstellung ein und desselben Geschehens aus der Perspektive entgegengesetzter, ihrer sozialen Herkunft und ihren individuellen Anschauungen nach gegensätzlichen Figuren, finden sich nicht nur in Müllers KORREKTUR wieder.

Die Begegnung mit einem jüdisch-russischen Kulturoffizier, der »Heine auswendig« (KOS 51) kann, scheint die Abneigung gegen kulturelle Nivellierungstendenzen der Besatzungsmacht zu bestätigen, die sich vor allem darin äußern, jeden Kopf abzuschlagen, der sich über intellektuelles Normalniveau erhebt. »Irgendwann gab es bei ihm eine Abschiedsparty mit Tee und Gebäck, er musste zurück in die Sowjetunion. Das bedeutete: ins Lager. [...] Das mit dem Lager hat er natürlich nicht gesagt, wir wussten es auch nicht. Das haben wir später gehört. Wir haben uns nur gewundert, dass er weint. Deshalb war er für uns nicht Besatzungsmacht. Die Macht weint nicht.« (KOS 52) Es ist vor allen Dingen der überraschende Duktus des letzten Satzes, der den Leser hier stolpern lässt. Die Abwandlung des sprichwörtlichen, auf Emotionslosigkeit zielenden »Der deutsche Junge weint nicht« oder »Jungen weinen nicht« in das imperativische »die Macht weint nicht« zeigt die Tragödie des Intellektuellen an, der allein um seiner Menschlichkeit Willen zum Feind der »Revolution« wird. In MAUSER wird er seinen eigenen Erschießungsbefehl brüllen: »TOD DEN FEINDEN DER REVOLUTION« (W 4 258). Zugleich zeigt der Satz an, dass der Kulturoffizier im Vexierspiel literarischer Ich-Setzung als potenzieller »Kampfgegner« nicht in Betracht kommt. Die unbewusste Empathie mit dem »Delinquenten« macht ihn untauglich für den Krieg im Namen der ästhetischen Ich-Produktion.

Kompensiert werden die Nivellierungstendenzen offizieller Kulturpolitik der Besatzungs- später der staatlichen Behörden durch intensiviert Lektüren auch oder gerade elitärer Texte. Diese Form der Aneignung wird ganz pragmatisch ins Bild materieller Inbesitznahme gefasst und als »Beute« der »Säuberung« fremder Bibliotheken beschrieben (KOS 54). Neben der Aufnahme des deutschen Expressionismus (»Soergel, eine Fundgrube«<sup>495</sup>) spielen die Rezeption der radikal-ästhetischen wie ethisch bedingungslosen Entwürfe Hans Henny Jahnns sowie Faulkners WENDEMARKE, die Müller als seine »Entdeckung Amerikas« (KOS 54) in Erinnerung behält, eine wesentliche Rolle. »Diese Eindrücke waren danach für Jahre zugedeckt mit Brecht.« (ebd.) Auf den Stellenwert Faulkners für die eigene künstlerische Praxis kommt Müller in verschiedenen Kontexten wiederholt zu sprechen. In BESCHREIBUNG EINER LEKTÜRE, einem Text den Müller auf den 27. November 1992

---

<sup>494</sup> s. a. Müllers Gedicht BEIM WIEDERLESEN VON ALEXANDER FADEJEWS DIE NEUNZEHN (W 1 202)

<sup>495</sup> KOS 54. Es handelt sich bei den mehrfach von Müller erwähnten Bänden um die überaus populären und auflagenstarken Publikationen des Chemnitzer Literaturwissenschaftlers Albert Soergel (1880–1958): Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte. Leipzig 1911; ders.: Im Banne des Expressionismus. Dichtung und Dichter der Zeit. Neue Folge. Leipzig 1925; ders.: Dichter aus deutschem Volkstum. Dichtung und Dichter der Zeit. Dritte Folge. Leipzig 1934

datiert, heißt es: »Faulkner war die große und schockierende Leseerfahrung meines Nachkriegs, nach Jünger und Nietzsche und vor Majakowski Scholochow Brecht, neben Büchner und Kafka mit der ewigen Aktualität seiner prophetischen Texte. [...] Mein erster Faulkner war WENDEMARKE, [...] gelesen 1947 in einer sächsischen Kleinstadt mit geringem Warenangebot: in mein Gedächtnis eingebrannt ist die ungeheure Beschreibung des Stiefelkaufs, eine Woyzeckvariation der Armut und des Stolzes vor dem Terror der Warenwelt. Damals konnte ich meine Faszination nicht begründen, sie war Literatur, eine Droge. Fünfundvierzig Jahre später weiß ich: Faulkner beschrieb, weil er nicht zu den Siegern gehörte, die wirkliche Welt und die reale Erfahrung von Millionen. Vor Wochen, nach einer Pflichttour durch die Langeweile der Moderne im Centre Pompidou aufatmend im Giacomettiraum, wusste ich, warum die Szene mit dem Angstbeischlaf der Frau vor ihrem Fallschirmabsprung in WENDEMARKE mir im Gedächtnis blieb, eine ägyptische Skulptur in der amerikanischen Prosa.« (W 8 429ff.) Mit dem Stiefelkauf eröffnet Faulkner seinen 1935 zuerst erschienen Roman WENDEMARKE. »Eine ganze Minute lang stand Jiggs in den dünnen Konfetti-Spritzern vom vergangenen Abend, die wie verwehter, schmutziger Schaum am unteren Rand des Schaufensters lagen, wippte leicht auf den Ballen seiner fettfleckigen Tennisschuhe und betrachtete die Stiefel.«<sup>496</sup> Der Flugzeugmechanikers Jiggs zahlt die Schuhe in dem Vertrauen an, noch am gleichen Tag das Preisgeld für den Rennsieg seines Teams vom Vorabend einstreichen zu können. Müllers Identifikation mit der Mittellosigkeit der Romanfigur spiegelt die eigene Mangelerfahrung nach dem Weltkrieg. Doch die »Faszination« bleibt über viereinhalb Jahrzehnte unbestimmt und nicht begründbar: »eine Droge«. Der Rausch verfliegt angesichts der Erfahrung des Scheiterns eines historischen Projekts (das Verschwinden der DDR) und in der Konfrontation mit einer anderen Kunsterfahrung (Giacometti), die die Fremdheit und Befremdlichkeit der Kunst verdeutlicht. Sie beschreibt die Erfahrung der Besiegten, der Minoritäten und Ausgegrenzten, die sich im »Angstbeischlaf der Frau vor ihrem Fallschirmabsprung«<sup>497</sup> ebenso zu artikulieren vermag wie im Kunstraum des Surrealisten Alberto Giacometti. Bereits Mitte der siebziger Jahre, hatte sich Müller im Gespräch unter anderen Prämissen zu dem »mächtige[n] Eindruck« (W 8 565) der Lektüre Faulkners WENDEMARKE geäußert.<sup>498</sup> Dort geht es dem Kontext entsprechend vorrangig um die politische Funktion der Literatur. Immerhin wird deutlich, dass Müller schon zu diesem Zeitpunkt implizit zur Aussage einer parallelen Lektüreerfahrung etwa mit Kafka tendiert, dessen Texte für Müller den Inbegriff einer »Blindheit der Erfahrung« (W 8 216) darstellen: »Das Merkwürdige bei Faulkner ist, [...] dass da eine Energie leer läuft immer wieder, dass da Triebkräfte, soziale, historische, was immer, keinen Gegenstand finden, immer diese Diskrepanz zwischen dem Anlass und dem Aufwand bei Faulkner.« (W 8 565)

Eine zweite prägende Lektüreerfahrung bildet Faulkners INTRUDER IN THE DUST. In BESCHREIBUNG EINER ERFAHRUNG schreibt Müller zu dem 1948 erschienenen Roman: »Faulkners kühnste Metapher ist ein Bild vom Schweineschlachten aus GRIFF IN DEN STAUB, vom Fluss her gesehen, aus der Bewegung des Boots und mit den Augen eines

---

<sup>496</sup> Faulkner 1978, 7

<sup>497</sup> Faulkner 1978, 154ff.

<sup>498</sup> Es handelt sich hierbei um die aus dem Nachlass veröffentlichte Abschrift dreier Tonbänder, die ein Gespräch Heiner Müllers mit Wolfgang Schivelbusch über das Amerikabild des Dramatikers enthalten. (AMERIKA, MORGENSTERN, ERBE. Ein Gespräch mit Wolfgang Schivelbusch. In: W 8 553–577).

Kindes: ›Beim Einnachten würde dann die ganze Gegend vollhängen mit ihren gespenstischen, äußerlich unversehrten, talgfarbenen, ausgeweideten Körpern, reglos bei den Fußflecken aufgehängt, in einer Haltung, als strebten sie rasenden Laufs dem Mittelpunkt der Erde zu.« Ein wahnsinniger Versuch, gegen den Sog der Zeit, die der Agent des Vergessens ist, einen Raum zu behaupten.« (W 8 432) Faulkners Text ist nachweislich entstehungsgeschichtlicher Bestandteil von KRIEG OHNE SCHLACHT. Im Arbeitsmanuskript der Autobiografie aus dem Privatbesitz Stephan Suschkes ist im Zusammenhang mit dem Abdruck Müllers Bearbeitung Shakespeares TITUS ANDRONICUS in der Rotbuch-Ausgabe von einem »Bild bei Faulkner, [...] das mich ungeheuer interessiert hat« die Rede: »In einem Roman wird eine Mississippifahrt im Boot aus der Perspektive eines Jungen erzählt. So wie Tom Sawyer fährt der Junge im Boot den Mississippi entlang. Sie sehen, dass am Ufer gerade Schweine geschlachtet worden sind, und die Schweine hängen an den Füßen. Der Junge sieht das, und es sieht für ihn aus, als ob die Schweine im Galopp zum Mittelpunkt der Erde rennen. Das ist ein enormes Bild.« (SUSCHKE 481) Über die Faszination an seinen Texten hinaus nimmt Faulkner auch bezüglich der Ich-Konstitution des Autors einen zentralen Stellenwert ein. In einer Nachlassnotiz konstatiert Müller: »Wenn ich über F[aulkner] schreibe, schreibe ich natürlich (mindestens auch) über mich. Je mehr ich mir abhandeln komme, desto wichtiger werde ich mir. Ich bin so lange darauf trainiert worden von mir abzusehn, dass ich für d[en] Rest meiner Zeit nur noch im Spiegel etwas sehe.« (HMA 5275)

Die Anstellung im Landratsamt von Waren eröffnet eine gegenüber der Lektüre grundsätzlich anders gelagerte Möglichkeit der Generierung von Material. Es handelt sich dabei um mündlich vorgetragene Beschwerden und Probleme von der Bodenreform betroffener Bauern. Vom Ich des Textes werden diese ›Auftritte‹, denen es (stumm) beiwohnt, als ›oral performances‹ erfahren. »Viel mehr als das, was sie sagten, haben mich die Tonfälle interessiert, die Art, wie sie sprachen. Ich weiß kein konkretes Detail mehr, weil das alles eingegangen ist in den Text von UMSIEDLERIN. Und damit ist es auch aus meinem Gedächtnis gelöscht. Aber der Vorgang ist interessant: Ich saß dort und machte mir Notizen, aber ohne Interesse für die Sachen, um die es ging. Mit der Beendigung des Textes ist dann jede Erinnerung an die Fakten ausgelöscht. Sicher habe ich damals auch die Inhalte aufgenommen, aber es gibt keine Erinnerung mehr daran. In einer Cino-Übersetzung, ein provençalischer Dichter aus der Troubadour-Zeit, beschreibt Ezra Pound den Vorgang: »Ravens, nights, allurements / And they are not / Having become the soul of song.« (KOS 47) Was Müller hier beschreibt, ist die Auslöschung der Wahrnehmung durch ihre künstlerische Verarbeitung. Der Fokus des Interesses richtet sich nicht auf die semantische Struktur der Sprache (»was sie sagten«, »ohne Interesse für die *Sachen*, um die es ging«) sondern auf die verbale Geste, die Inszenierung von Sprache (»Viel mehr [...] haben mich die *Tonfälle* interessiert«). Die Geste wird vom Inhalt abgelöst, der sie hervorbringt; ebenso von der Person, die ihn vorträgt. Durch ihre Überführung in Kunst wird die Geste unabhängig von ihrem »Modell« (Deleuze/Guattari), dem Künstler sowie ihrem jeweiligen Betrachter. Sie besteht an sich. An die Stelle der Erinnerung ist die Bewahrung getreten, die nichts mit Konservierung zu tun hat.<sup>499</sup> Die bewahrende Funktion des Kunstwerks gleicht vielmehr der

<sup>499</sup> »Der junge Mann wird auf der Leinwand solange lächeln, wie sie besteht. Unter der Haut jenes Frauengesichts schlägt das Blut, und der Wind bewegt einen Ast, eine Gruppe Männer ist dabei aufzubrechen. In einem Roman oder einem Film wird der junge Mann aufhören zu lächeln, aber wieder

des Monuments: »Das Gedächtnis greift in der Kunst nur selten ein. [...] Wohl ist jedes Kunstwerk ein Monument, aber hier ist das Monument nicht etwas, das eine Vergangenheit ins Gedächtnis zurückruft, es ist ein Block gegenwärtiger Empfindungen, die ihre Bewahrung nur sich selbst verdanken und die dem Ereignis die Verbindung verleihen, durch die es gefeiert wird. Der Akt des Monuments ist nicht das Gedächtnis, vielmehr die Fabulation. Man schreibt nicht mit Kindheitserinnerungen, sondern durch Kindheitsblöcke, die ein Kind-Werden des Gegenwärtigen sind. [...] Nicht Gedächtnis braucht es, sondern ein komplexes Material, das man nicht im Gedächtnis findet, sondern in den Wörtern ...«<sup>500</sup> Die Arbeit des Künstlers ist demzufolge die Verwandlung von (kollektiven) Erinnerungen in Kunstwerke. Die Erinnerungen »sind Gesang geworden, jetzt sind sie nicht mehr.« (HMA 4487, 56) Ein Kunstwerk bewahrt, indem es verwandelt. Die »Metamorphose« ist im ovidischen Sinne das letzte Refugium des Schmerzes. Der scheinbar teilnahmslose und kaltblütige<sup>501</sup> Zuschauer im Landratsamt entpuppt sich in seinen Texten als Seismograf kollektiver Traumata.

In der sich anschließenden Textpassage der Autobiografie wird die Verwandlung der Erinnerung in poetische Texte exemplarisch vorgeführt. Tatsächlich handelt es sich bei den aufgerufenen Referenzen fast ausschließlich um Vorgänge, die einer zum Teil mehrmaligen poetischen Überformung unterworfen wurden. »Es sind auch zum großen Teil Sachen, bei denen ich immer neu angesetzt habe, sie zu schreiben.« (KOS 48) Die nachträgliche Beschreibung literarisch bereits verarbeiteter Stoffe weist die vermeintlichen Erinnerungen als Zitate dieser Texte aus. Einige dieser Texte – die Stücke DIE UMSIEDLERIN, DIE SCHLACHT und TRAKTOR, die Szenenfolge FLEISCHER UND FRAU (aus DIE SCHLACHT) sowie das Prosastück DAS EISERNE KREUZ – werden mithilfe von Endnoten explizit aufgerufen. Zu ergänzen wäre diese Auswahl im Mindesten durch die Szenen KLEINBÜRGERHOCHZEIT (ebenfalls aus DIE SCHLACHT) und DER GASTARBEITER (aus: GERMANIA 3), den Prosatext [dass Hitler die ihm aufgetragenen Arbeiten] sowie die Gedichte EIN MANN GING STERBEN, NACHTS, IM KRIEGE, DER und ANNA FLINT.

---

damit anfangen, wenn man diese oder jene Seite aufschlägt, diesen oder jenen Moment ins Auge fasst. Kunst bewahrt, und sie ist das einzige in der Welt, das sich bewahrt. Sie bewahrt, und sie bewahrt sich an sich (*quid juris?*), obwohl sie faktisch nicht länger besteht als ihr Träger und ihre Materialien (*quid facti?*), Stein, Leinwand, chemische Farbe usw. Das junge Mädchen bewahrt die Stellung, die es vor 5000 Jahren eingenommen hatte, eine Geste, die nicht mehr von der abhängt, die sie tat. Die Luft bewahrt die Bewegtheit, den Windhauch und das Licht jenes Tages vom letzten Jahr, und hängt nicht mehr von dem ab, der sie an jenem Morgen atmete. Kunst bewahrt, aber konserviert nicht nach Art der Industrie, die eine Substanz hinzufügt, damit die Sache sich länger hält. Das Ding ist von Beginn an von seinem »Modell« unabhängig geworden, unabhängig aber auch von eventuellen anderen Personen, die selbst Künstler-Dinge sind, Malpersonen, die jene Malluft atmen. Und es ist nicht minder unabhängig vom aktuellen Betrachter oder Zuhörer, die es erst nachträglich erfahren, wenn sie dazu die Kraft haben. Und was ist mit dem Schöpfer? Das Ding ist kraft der Selbst-Setzung des Geschaffenen, das sich in sich erhält, vom Schöpfer unabhängig. Was sich bewahrt, erhält, die Sache oder das Kunstwerk, ist ein *Empfindungsblock, das heißt eine Verbindung, eine Zusammensetzung aus Perzepten und Affekten*. / Die Perzepte sind keine Perceptionen mehr, sie sind unabhängig vom Zustand derer, die sie empfinden; die Affekte sind keine Gefühle oder Affektionen mehr, sie übersteigen die Kräfte derer, die durch sie hindurchgehen. Die Empfindungen, Perzepte und Affekte, sind *Wesen*, die durch sich selbst gelten und über alles Erleben hinausreichen. Sie sind, so könnte man sagen, in der Abwesenheit des Menschen, weil der Mensch, so wie er im Stein, auf der Leinwand oder im Verlauf der Wörter gefasst wird, selbst eine Zusammensetzung, ein Komplex aus Perzepten und Affekten ist. Das Kunstwerk ist ein Empfindungssein und nichts anderes: es existiert an sich.« (Deleuze/Guattari 2000, 191f.)

<sup>500</sup> Deleuze/Guattari 2000, 197

<sup>501</sup> Heiner Müller gebraucht dieses Bild in einem Gespräch mit Alexander Kluge: »Es gibt bei Brecht im *Ui* so einen Satz: *Wer raucht sieht kaltblütig aus*. Und wer raucht, wird kaltblütig.« (LV 91f.)

Die Aufzählung der Beispiele, die sich thematisch auf das Kriegsende und die Folgen des Krieges für die unmittelbare Nachkriegszeit beziehen, verdeutlicht, dass die Suche nach Urtexten lediglich neue Texte, beziehungsweise Textvarianten zu Tage fördert. Eine »erinnerte Wirklichkeit« hinter diesen Texten existiert nicht, weshalb es schlüssig erscheint, wenn der Autobiograf selbst feststellt, die »eigent[liche] Biografie« seien »die Texte« (HMA 4480).

## **6.5. 1947–51, Ruinen des Denkens**

Das fünfte Kapitel, »Rückkehr nach Sachsen, Frankenberg 1947–51«, schließt Kindheit und Jugend des Ich-Erzählers ab. Am Ende dieses Kapitels werden mit der Flucht der Eltern nach Westdeutschland die Weichen gestellt für die Durchtrennung der letzten Nabelschnur und den Beginn eines eigenverantwortlichen Lebens für die und in der Literatur. Wie bereits in den vorangegangenen Kapiteln mehrfach der Fall, steht am Kapitelbeginn eine Lehrerfigur. Kam im ersten Kapitel noch dem Vater die Rolle des (literarischen) Erziehers zu, übernahm diese Funktion im zweiten stellvertretend ein »Deutschlehrer [...]«, der mir Bücher borgte« (KOS 33). Im Kriegskapitel verhalf der »ehemalige Bewohner« eines leerstehenden Hauses, »vielleicht der Lehrer des Dorfes« (KOS 35), dem Ich-Erzähler zu Kant und Schopenhauer. Nach dem Krieg säuberte er »[z]usammen mit einem ehemaligen Lehrer von der Oberschule« (KOS 45) die Bibliotheken des Landkreises – »die Grundlage meiner eigenen Bibliothek« (KOS 46). In Frankenberg nimmt der Lehrer nunmehr nicht mehr allein durch die Bereitstellung von Büchern Einfluss auf das Ich der Erzählung, er tritt zudem als unmittelbarer Förderer dessen literarischer Ambitionen in Bild. In seiner Funktion als Lehrer kommt ihm indes neben der Rolle des Mäzens die des Zensors zu: »Wir hatten einen guten Deutschlehrer, der mich auch mit Literatur versorgte. Er hat mir sogar Geld angeboten für ein Debüt als Schriftsteller. [...] Er kannte von mir nur Aufsätze. Und damit gab es sogar Ärger. Ein Aufsatzthema war ein Schiller-Spruch: ›Immer strebe zum Ganzen, und kannst du selber kein Ganzes werden, als dienendes Glied schließ an ein Ganzes dich an.« Ich hatte gerade Anouilh gelesen. Bei Anouilh stand ein Spruch gegen den Pöbel, der Wurst isst und Kinder zeugt, wogegen die Elite, die man sich nur mit einem Loch in der Schläfe vorstellen kann usw. Das habe ich in dem Aufsatz zitiert und geschrieben, dass der Satz von Schiller eben doch inzwischen den Geruch der Gaskammern hätte. Das war ein großes Problem für meinen Lehrer. Er sagte, als literarische Leistung müsste er es mit Eins bewerten, als Aufsatz mit Fünf. Er hat sogar mit meinem Vater darüber gesprochen, wie mit mir an der Schule zu verfahren sei, mein Verhältnis zur Schulordnung. Hinzu kam, dass ich immer mit einem roten Halstuch in die Schule kam, meistens zu spät. Außerdem rauchte ich in der Pause. Andererseits: Ich erinnere mich an einen Text aus ›Jubiabá‹ von Amado, den er uns vorgelesen hat. Der Held war ein Neger auf Montage, der onaniert, weil er allein ist und ›seine Hand war die Frau‹. Das hat er uns vorgelesen, eine Leistung für einen deutschen Lehrer.« (KOS 55f.) Dass der Deutschlehrer dem Erzähler trotz des problematischen Schulaufsatzes zum literarischen Debüt verhelfen will, spricht für die – in der Amado-Lesung explizit zur Schau gestellte – prinzipielle Anerkennung einer Berechtigung der Kunst, von moralischen Kategorien abzusehen. Zugleich zeigt die Haltung des Lehrers dem Schüler gegenüber die Gefahren einer sich über allgemein anerkannte Werte hinwegsetzenden Künstlerschaft auf. So

nimmt die Krisensitzung von Lehrer und Vater die spätere Maßregelung durch den Ausschluss aus dem Schriftstellerverband im Zuge der UMSIEDLERIN-Affäre vorweg. Darauf verweist auch die 1961 wieder auftauchende (teilweise auch umgekehrte) Argumentation von einer gelungenen Darstellung des falschen Themas. Mit dem Angebot eines Auftragswerkes, dass das künstlerische Talent unter Aufsicht stellt (»Er meinte, [...] er wäre bereit, mir Geld vorzustrecken, wenn ich eine Novelle schriebe«, KOS 55), ist ein Scharnier geschaffen zwischen dem folgeschweren Diktat des Vaters (Autobahn-Aufsatz), dass den Sohn langfristig in die Literatur trieb, und späteren staatlichen Zensurmaßnahmen, welche die künstlerische Produktivität unter andere kunstfremde Prämissen stellen wollen. Es ist mithin der Versuch, die ästhetische Flut in ein politisch korrektes Flussbett umzuleiten und so nicht nur Schadensbegrenzung zu betreiben, sondern gezielt gesellschaftlichen Nutzen aus ihr zu ziehen. Bezug genommen ist damit zugleich auf die Praxis einer Integration, die als Fortsetzung der Ausgrenzung mit anderen Mitteln beschrieben werden kann, wie die Darstellung der Entgegennahme des Nationalpreises 1986 im vorletzten Buchkapitel zeigt (»Natürlich war der Nationalpreis 1986 ein Friedensangebot, eine Aufforderung zum Waffenstillstand«, KOS 356). Der Außenseiter – kenntlich auch durch sein eigensinniges Verhältnis gegenüber der Schulordnung – muss domestiziert werden. Die Amado-Lesung dient vor dieser Folie gleichermaßen zur ironischen Illustration seiner gesellschaftlichen Nutzbarmachung (»Neger auf Montage«) und die Aufhebung seiner moralischen Verwerflichkeit im »schönen« Bild des Hand an sich legenden Schwarzen. Wird der Vortrag Amados großen Romans JUBIABÁ in KRIEG OHNE SCHLACHT als »Leistung für einen deutschen Lehrer« bezeichnet – was bis heute als durchaus zutreffend bezeichnet werden muss –, spielt die Metapher in diesem Zusammenhang zugleich auf ein repressives Kunstverständnis an, das die gesellschaftliche Rolle der Kunst auf ihren Erbauungswert begrenzt sehen will. Sie führt dem literarisch begabten Schüler, der als Außenseiter mit dem Neger identifiziert wird, im Bild des onanierenden Negers auf Montage die Folgen einer ästhetizistischen/selbstbezüglichen Kunstauffassung vor Augen. Der Entwurf einer noch in Waren entstandenen Novelle, die ein gänzlich anderes Hand-Bild aufruft<sup>502</sup> wird folglich nicht gegen das erste Schriftstellerhonorar eingetauscht, sondern bleibt in der Schublade.

Dass als Stein des Anstoßes ausgerechnet ein Aufsatz über Schillers Distichon PFLICHT FÜR JEDEN aus den 1796 gemeinsam mit Goethe verfassten TABULAE VOTIVAE erhalten muss, kann angesichts der frühen Auseinandersetzung des Erzählers mit Schiller (s. a. KOS 32) kaum verwundern. Schiller hatte 1791 in seiner Rezension ÜBER BÜRGERS GEDICHTE die Individualität als zentrale Wertkategorie in die Kunst eingeführt: »Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine Individualität. Diese muss es also wert sein, vor Welt und Nachwelt ausgestellt zu werden. Diese seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern, ist sein erstes und wichtigstes Geschäft ...«<sup>503</sup> Diese geistige Elite, könne man sich mit Blick auf die Gaskammern heute in letzter Konsequenz nur als Selbstmörder, mit Loch im Kopf, vorstellen. Denn, so offenbar die

---

<sup>502</sup> Im Gegensatz zum vitalistischen Bild des onanierenden Negers, der seine überschüssigen Kräfte nicht zu zügeln imstande ist, weist das Bild der aus dem Grab wachsenden Hand die Kunst als »Dialog mit den Toten« (W 1 165 u. JN 31) aus: »Und ich schrieb in der Zeit im Landratsamt eine Novelle, sie ist verschollen, die Geschichte eines Mannes, der aus dem KZ zurückkommt seine Familie ist zerstreut, seine Frau hat einen Liebhaber. Und der Mann sucht den, der ihn ins KZ gebracht hat. Ich weiß nicht mehr, wie es ausging Ich erinnere mich an ein Bild: eine Hand, die aus einem Grab wächst.« (KOS 46f.)

<sup>503</sup> Schiller-SW 5, 972

ebenso gewagte wie originelle (und in anderen Texten Müllers gut gepflegte) These des Aufsatzes, die Gaskammern waren nichts anderes als die Überführung Schillers Ideal eines menschheitlichen Läuterungsprozesses in den technologischen Prozess der Massenvernichtung. Damit läge die ideologische Begründung der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik auf einer geistigen Linie mit Schiller – eine These, die weit darüber hinausgeht, lediglich der Wiederaneignung der ›Klassischen Deutschen Literatur‹ und ihrer Indienstnahme durch das DDR-Regime zu widersprechen.

Obwohl die »literarische Leistung« möglicherweise gerade auf der Fähigkeit beruht, eine solch radikale Zusammenschau vorzunehmen, steht das schriftstellerische Debüt im Dienst an der neuen Gesellschaft – es verhandelt die Aufdeckung eines Sabotageaktes –, allerdings mit alten Mitteln. »Es gab einen Hörspielwettbewerb, und ich hatte ein Stück geschrieben und als Hörspiel eingeschickt. Es spielte in einem volkseigenen Betrieb, im Jahr 1948, und es ging um die Entlarvung eines bösen Buchhalters, der für den Klassenfeind sabotiert, indem er falsche Berechnungen macht. Am Schluss wird er enttarnt und bricht zusammen. Sehr dramatisch. Ich hatte damals gerade Bruckner gelesen. Bei Bruckner gibt es diese Maschinengewehr-Dialoge, flach und schnell. Das konnte man leicht nachmachen. »Die Morgendämmerung löst die Ungeheuer auf«, hieß das Ganze sehr pathetisch. [...] Eine Bruckner-Kopie über die Krankheit der Jugend nach dem Zweiten Weltkrieg. Der Böse zitiert Ernst Jünger, der Gute will den Sozialismus aufbauen, aber der Böse zieht den Guten in den Abgrund.« (KOS 56f. u. 60) Zwei Szenenentwürfe des Hörspiels konnten aus dem Nachlass veröffentlicht werden<sup>504</sup>. Sie stimmen mit den Aussagen zu Form und Inhalt in KRIEG OHNE SCHLACHT überein. Das Jüngerzitat (»Glücklich ist die Einfalt, die die gegabelten Wege des Zweifalls nicht kennt, doch ein wilderes und männlicheres Glück [...] blüht am Rande der Abgründe auf«, W 3 454), ergänzt um eine Nietzsche-Referenz (»Im echten Manne – / – ist ein Kind versteckt, ich weiß – / – das will spielen«, W 3 453f.) finden sich in der ersten Szene des Fragments. Die knappen Szenen lassen sich allenfalls durch diese Einfügung von Nietzsche- und Jüngerzitaten als Müller-Texte identifizieren. Im Zusammenhang mit der Autobiografie ist das Hörspiel die Realisierung eines Vorhabens, das wenige Seiten zuvor angekündigt wurde: »Ich habe den ganzen Schiller gelesen, die Stücke jedenfalls, von Hebbel auch alle Stücke. Und von da an wollte ich Stücke schreiben.« (KOS 32) An die Stelle der Aufzählung von Lektüren treten nun in zunehmendem Maße jene die gesamte Autobiografie durchziehenden Rekurse auf die literarische Produktion des Autors Heiner Müller. In diesem Zusammenhang wird vielfach Bezug genommen auf die Abhängigkeit der eigenen Arbeiten vom Vorhandensein ästhetischer Folien, die mitunter auch explizit benannt werden. Damit wird der Übergang von der literarischen Rezeption zur ästhetischen Produktion vollzogen, ohne dass tatsächlich eine Ablösung vom Vorgang der Rezeption stattgefunden hätte. Die Produktion erscheint als deren Fortsetzung. Die Arbeit bleibt, zumindest formal, einer Vorlage verbunden, dessen Stil sie kopiert. Doch mitnichten ist die Kopie als ein mimetischer Akt zu missverstehen. »Die Kopie reproduziert nur sich selbst, wenn sie glaubt etwas anderes zu reproduzieren.«<sup>505</sup> Die Darstellung der Bruckner-Kopie, so suggeriert Müllers Rekapitulation der Textgenese, zielt auf den Effekt, die Überrumpelung des Lesers/Zuhörers

---

<sup>504</sup> [Wohnung Frank ...] und [1947. VEB. Direktor ...] (W 3 451–460)

<sup>505</sup> Deleuze/Guattari, 1976, 23. »Die Kopie ist entgegen ihrer ex negativo-Funktion nicht wesentlich abbildend oder imitierend. Die Kopie ist immer schon eine Selektion innerhalb eines Ausschnittes und damit einhergehend die Konstitution eines Originals.« (Jäger 1997, 152)

durch dramaturgisches Sperrfeuer. Lassen sich Müllers späteren Arbeiten technisch bei weitem nicht ganz so einfach beschreiben, liegt im postumen Rekurs auf den frühen Text dennoch ein Kern Müllers Arbeitsweise verborgen: Immer wieder wird auf (literarische) Vorlagen zurückgegriffen, die adaptiert, modifiziert, kombiniert, bisweilen auch kontaminiert oder gesprengt werden.

Die Folge dieser frühen schriftstellerischen Betätigung ist die Einladung zu einem Schriftstellerlehrgang »1949 in Radebeul bei Dresden« (KOS 57). Es ist der erste von zwei Lehrgängen, die in KRIEG OHNE SCHLACHT beschrieben werden. Die »dramatischen« Ereignisse des zweiten werden ausführlich im Folgekapitel verhandelt. Der Lehrgang in Radebeul nimmt in der Darstellung der Autobiografie eine Erfahrung vorweg, die sich Anfang der neunziger Jahre als wortreiches Schweigen im Langgedicht MOMMSENS BLOCK wiederholt. »Das wesentliche Ereignis für mich war, dass ich für ein, zwei Tage die Sprache verlor. Ich konnte kein Wort sagen, für zwei Tage war die Stimme weg, vielleicht eine Reaktion auf diesen Lehrgang.« (KOS 58) Unverkennbar ist die Anspielung auf Hofmannsthals CHANDOS-BRIEF, in dem dieser 1902 unter dem Eindruck einer schweren persönlichen Krise seinem Ungenügen an der Sprache als Kommunikationsmittel Ausdruck verlieh und damit einer ganzen kulturellen Strömung (*fin de siècle*) das Wort redete. Die »Sprachlosigkeit«, von der bei Müller die Rede ist, wird somit lesbar als Ausdruck einer Krisenerfahrung. Diese Erfahrung dürfte in der Einsicht begründet sein, dass der mit »swinging country« (GI 1 55) identifizierte Freiheitstaumel der Nachkriegszeit unweigerlich zu Ende ist. Mit der beginnenden Institutionalisierung des Nachwuchses einer spezifisch sozialistischen Literaturelite, die die Voraussetzung für Müllers Existenz als Schriftsteller in der jungen DDR bildet, ist dieser »Freiraum« (ebd.) verschwunden, beziehungsweise in Bereiche abgedrängt, die von der neuen Gesellschaft mit äußerstem Misstrauen beäugt und zuweilen mit rüden Mitteln geahndet werden. Die Lehrgänge dienen vor allem der ideologischen Indoktrination und spiegeln den Beginn der Steuerung und Sanktionierung künstlerischer Produktion durch den Staatsapparat wider. Müllers frühe literarische Arbeiten dürften in diesem Rahmen vor allen Dingen Irritation ausgelöst haben. Das Schweigen stellt insofern den kohärenten Ausdruck des Wissens um die eigene Fehlbesetzung in diesem Lehrgang dar.

»Vor dem Stück über den sabotierenden Buchhalter hatte ich schon ein anderes geschrieben, frei nach Sartre, über einen KZ-Kommandanten, der im Jenseits eine Jüdin wiedertrifft, die er im KZ hat umbringen lassen. Und die beiden verlieben sich ineinander. Dann ein Heimkehrerdrama im Stil von Georg Kaiser. Ein Mann kommt aus dem Krieg. Bevor er Soldat wurde, hatte er eine Kneipe. Nun kommt er zurück, und die Frau treibt es mit dem Kellner und der Kellner heißt Napoleon.« Drei Szenen dieser Kaiser-Adaption wurden aus dem Nachlass veröffentlicht.<sup>506</sup> Im Gegensatz zur Darstellung in KRIEG OHNE SCHLACHT wird dort der Kellner »Napoleon« als Liebhaber der Wirtin, deren Mann im Krieg ist, von dem Arbeitslosen »Leo«, der mittlerweile das Bett der Wirtin »Marie-Luise« teilt, verprügelt, woraufhin er sich mit dem Küchenmädchen »Sofie« tröstet. Die Dialoge arbeiten vor allen Dingen die sozialen Unterschiede und Geschlechterdifferenzen zwischen den Figuren heraus. Im Text der Figur des Kellners Napoleon, einem sich durch Feigheit auszeichnenden Heißsporn, deutet sich bereits die von Brecht entlehnte Konstruktion der »Epochenkollision«

---

<sup>506</sup> [Die Liebe der Marie A.] (W 3 461–472)



(W 8 176) an, die historisch weit auseinander liegende Vorgänge in einem Bild zusammenzieht. »Schau dir die großen Männer an, Sofie. Den Cäsar, den Napoleon, den Hitler. Es ist immer ein Trick dabei. Die Größe ist ein Trick, Sofie. [...] Das Werk, Sofie, ist mehr als der Mensch. Es verbirgt ihn. Nur der Umfang des Verbrechens schützt vor Strafe. [...] Das ist die historische Perspektive.« (W 3 471) Auch der moralische Gehalt dieser Sentenz scheint bei Brecht entlehnt, obwohl der Beginn der Brechtrezeption dem Text der Autobiografie zufolge zeitlich später einsetzt (s. a. KOS 54).

In einer vorangegangenen Arbeit sei es um ein traumatisches Erlebnis mit einer Schwangerschaft gegangen. »Ich hatte versucht, in dieser mecklenburgischen Kleinstadt, in Waren, eine Abtreibung zu organisieren. Natürlich war das ein aussichtsloses Unternehmen. Daraufhin habe ich also ein Stück geschrieben über einen jungen Mann, der noch zur Schule geht, und eine Frau ist von ihm schwanger, und damit der Vater nichts erfährt, bringt er den Vater um und seziert ihn im Keller. Das waren große Monologe, wenn der Knabe seinen Vater im Keller seziert.« (KOS 60) Ein Hinweis auf den Text, den Müller in KRIEG OHNE SCHLACHT als sein »erste[s] Stück überhaupt« (KOS 60) bezeichnet, findet sich in der Textcollage PROJEKTION 1975, die erstmals 1992 im Gedichtband der im Rotbuchverlag erschienenen Texte-Edition abgedruckt wurde. Das Gedicht gehört zu einer Reihe von Texten, die die eigene Arbeit kritisch reflektieren, beziehungsweise nach Sinn hinterfragen. Dort heißt es: »Ich erinnere mich an meinen ersten Versuch, ein Stück zu schreiben. Der Text ist in den Nachkriegswirren verloren gegangen. Es begann damit, dass der (jugendliche) Held vor dem Spiegel stand und herauszufinden versuchte, welche Straßen die Würmer durch sein Fleisch gehen würden. Am Ende stand er im Keller und schnitt seinen Vater auf.« (W 1 199) In seinem Gedicht betrachtet Müller die eigenen Texte als Teil jenes Prozesses, der das virtuell immer gegenwärtige emanzipatorische Potenzial durch den Terror jeden gesellschaftlichen Fortschritts widerlegt. Er beschreibt damit eine Erfahrung des Scheiterns und der Infragestellung der Legitimität seiner Arbeit als Dichter. Die Texte, so der Befund der PROJEKTION, sind nicht länger in der Lage, die (für den Fortschritt notwendigen) Opfer zu zählen, geschweige denn zu legitimieren. Sie generieren vielmehr die Erinnerung an einen verloren gegangenen, nur mehr in der Erinnerung präsenten Text. Doch der Rückzug auf den eigenen Körper und den vermeintlichen Vorgang seiner Auflösung gibt keinen Aufschluss über die Frage nach dem Verlust der Sinnzusammenhänge. Mit der Untersuchung der eigenen historischen Voraussetzungen (Obduktion des Vaters) wird der Geburtsfehler zumindest lesbar. Ödipus, der andere Vaternörder und Inbegriff der tragischen Ironie gerät zur abendländischen Lachnummer angesichts der Konfliktlage, die die aus ihren Exilen (Elektras innere Emigration, Orests Flucht nach Phokis) heimkehrenden, den Vaternord rächenden Kinder des Agamemnon heraufbeschwören: »Im Jahrhundert des Orest und der Elektra, das heraufkommt, wird Ödipus eine Komödie sein.« (ebd.)

Im folgenden Abschnitt wird das Verhältnis des Ich-Erzählers zum Kommunismus als Rollenspiel dargestellt. »Vor diesem vom Kulturbund vermittelten Lehrgang habe ich vier Wochen oder länger in Frankenberg in einem Betrieb gearbeitet, um das Milieu für dieses Buchhalter-Stück, »Morgendämmerung«, kennenzulernen. Allerdings gab es keine andere Arbeit als Drehbänke entrostet, was ziemlich mühsam und schwachsinnig war. Da standen lauter verrostete Drehbänke herum, die entrostet werden mussten. Ich habe täglich acht Stunden Rost abgeschabt. Dann fand ein Jubiläum zur Oktober-Revolution statt, und ich musste vor den mürrischen Werktätigen die Rede halten. Ich habe es sehr deutlich

empfundene, dass sie überhaupt nicht interessiert waren. Die standen da herum, haben mich angelotzt und sich das angehört. Solange ich redete, mussten sie nicht arbeiten. Die Situation war klassisch. Da steht man als junger Kommunist – ich fühlte mich als Kommunist – und langweilt die Leute.« (KOS 60f.) Auf die Frage, was das heiße, »als junger Kommunist?« (KOS 61), antwortet Müller: »Ich konnte nie sagen, ich bin Kommunist. Es war ein Rollenspiel. Es ging mich im Kern nie etwas an. Ich habe oft gesagt und behauptet, dass ich mich mit dieser Gewalt, mit diesem Terror identifizieren konnte, weil es eine Gegengewalt war, ein Gegenterror gegen den vorigen. Das ist aber vielleicht schon eine Konstruktion. Im Grunde bin ich da unberührt durchgegangen.« (ebd.) Der Erzähler verfolgt eine doppelte Strategie, die eine Identifizierung mit der politischen Idee erst behauptet, um sie daraufhin zu verwerfen. Im ersten Teil der Aussage geht es um die Konstellation des idealistischen kommunistischen Intellektuellen, der sich mit den entgegengesetzten, pragmatisch-egoistischen Interessen einer unpolitischen Arbeiterschaft konfrontiert sieht. Während der sechziger Jahre sollte die Trennung von Intelligenz und Werktätigen auf Betreiben Walter Ulbrichts hin endgültig zementiert werden: »Keine Kontakte von Intellektuellen zu Arbeitern, die Schichten oder Klassen trennen.« (KOS 130) Die als Feldversuch angelegte Tätigkeit des Schriftstellers in der Produktion (als Umkehrung des Bitterfelder Modells) läuft leer. Die von Rost überzogenen Produktionsmittel des kapitalistischen Produktionsprozesses lassen sich einer selbstbestimmten Arbeit nicht zuführen, solange die Arbeiter nicht in der Lage sind, ihre Produktivität als Äußerung ihres Selbstbestimmungsrechts zu begreifen. Die Freilegung der Werkbänke vom Rost ihrer Geschichte muss daher als ebenso »mühsam« wie »schwachsinnig« bezeichnet werden. Wenige Seiten später wird die im ersten Teil des obigen Zitats angelegte virtuelle Identifikation mit der kommunistischen Besatzungsmacht, beziehungsweise der von ihr installierten sozialistischen Führung des ostdeutschen Sektors, noch einmal aufgerufen, erfährt indessen eine gänzlich anders gelagerte, radikal subjektive Begründung: »Zudem war das ein Problem, dass ich viel mehr als mein Vater mit dem, was da passierte, zum Beispiel Enteignungen, konform war. Ich fand das in Ordnung. Ich habe mich viel mehr damit identifiziert, als mein Vater das konnte. [...] Ich war grundsätzlich für jede Enteignung. Ich wäre auch für eine Enteignung des Totengräbers gewesen. Ich hatte eine rachsüchtige, links- sektiererische Einstellung zu dem Ganzen. Und was da so an Dummheiten und Lächerlichkeiten passierte, war mir nicht wichtig. Das wusste man, und es war nicht so wichtig wie die Tatsache, dass da gegen Leute Gewalt ausgeübt wurde, die ich nicht ausstehen konnte, gegen die ich vielleicht auch ein Vorurteil hatte. Das hängt natürlich mit dieser frühkindlichen Demütigung mit dem Freitisch bei dem Unternehmer zusammen. Ich bin überhaupt, glaube ich, ein sehr rachschtiger Mensch.« (KOS 67f.) Unter Berufung auf die als soziale Herabsetzung empfundene solidarische Geste des Fabrikanten-Freitischs im ersten Buchkapitel, wird die Gewalt, die sich nunmehr umgekehrt gegen Besitzer und Unternehmer wendet, als Vergeltung und Genugtuung für die frühen Verwundungen erfahren. Der Geschichtsprozess wird Gerichtsprozess, durch den der Erzähler stellvertretend Wiedergutmachung erfährt, »weil es eine Gegengewalt war, ein Gegenterror gegen den vorigen«. Die Reduzierung der sozialen Maßnahmen der sozialistischen Führung auf (niedere) soziale Instinkte lässt Geschichte somit nicht als sinnvollen Plan und gesellschaftlichen Fortschritt erscheinen, sondern als Summe persönlicher Ressentiments, die in der Politik lediglich ihre Fortsetzung finden. Hass und Rache werden kenntlich als maßgebliche historische Triebkräfte. Diese Einsicht findet ihren Niederschlag auch in Müllers frühen Stücken, die den Kulturbhorden vor allem deshalb problematisch erscheinen, weil die

Biografien und Probleme ihrer Protagonisten immer wieder den Rahmen (nämlich die Arbeit am gesellschaftlichen Fortschritt im Zeichen des Kommunismus) sprengen oder das System abstürzen lassen, weil sie von menschlich-allzumenschlichen Impulsen angetrieben werden.

Die »Kommunismus«-Passage erweitert darüber hinaus das im vorangegangenen Kapitel beschriebene Repertoire der Generierung von Material für die zukünftige literarische Produktion, in deren Rahmen die Beschreibung letztendlich eingebunden bleibt. Die Darstellung erweist sich somit als Selbstbeschreibung, die das Potenzial des eigenen Wortes erkundet. Die Wirkung politisch engagierter Rede wird von der Menge absorbiert und damit verworfen. »Klassisch« ist die Situation aber nicht nur hinsichtlich der Wirkungslosigkeit des in ihr hervorgebrachten Wortes, das den Intellektuellen nicht an eine historische Bewegung anschließt, ihn im Gegenteil gerade von denjenigen trennt, die er fälschlicher Weise für eine politische Klasse hält. Die Konnotation der Revolution mit dem Gedenken (»ein Jubiläum zur Oktober-Revolution«) – das in der beschriebenen Situation insofern durchaus als Eingedenken an noch zu Erreichendes lesbar ist – findet kein Gehör. Das Wort des Intellektuellen trennt ihn von seinem Publikum, das in gegenläufigem Interesse (»Solange ich redete, mussten sie nicht arbeiten«) geeint scheint. Damit ist die Situation auch hinsichtlich des Modellcharakters der gesellschaftlichen Konstellation, in der der Intellektuelle das Wort führt, das die Menge interesselos über sich ergehen lässt, »klassisch«.

Durch die Frage des fiktiven Gesprächspartners wird die vom Ich-Erzähler im vorangehenden Absatz behauptete emotionale Identifizierung mit dem Kommunismus auf eine Ebene kritischer Reflexion gehoben und als »Rollenspiel« und »Konstruktion« entlarvt. Die unbedingte Distanz zu den Vorgängen, die den Protagonisten »im Kern« unberührt durch die Hölle unangreifbarer Identität passieren ließ, markiert zugleich das Grundprinzip der Gestaltung von KRIEG OHNE SCHLACHT. Das Ich des Textes erweist sich als permanente Konstruktion, die aus der Projektion poetischer Feindbilder die Kraft schöpft, im Widerspruch sich selbst zu setzen. Die Identifizierung mit, respektive Verwerfung von ideologischen Modellen, wie gleichfalls von Staaten und/oder Diktaturen, bleibt Folie eines nicht abschließbaren Bewegungsmusters, das die Erscheinungsformen dessen verzeichnet, der da »ich« sagt. Die Distanz zielt sowohl auf den Abstand des Ich-Erzählers von der Erzählung, als auch auf denjenigen der von ihm entworfenen poetischen Figur zu den im Text vergegenwärtigten Vorgängen einer imaginären Vergangenheit. Im weiteren Verlauf des Kapitels wird diese auf einer doppelten Distanz beruhende Argumentationsstruktur fortgeführt und ausgebaut. »Ich war noch in Waren in die SPD eingetreten, noch vor der Zwangsvereinigung mit der KPD. [...] Nach der Vereinigung von KPD und SPD hatte ich eine Funktion, ich war Literaturobmann. Das heißt, ich sollte Broschüren verkaufen, die keiner kaufen wollte. Meistens habe ich sie selbst gekauft und weggeworfen. [...] Ich weiß nicht, ob mir das so wichtig war, diese SED-Mitgliedschaft, politisches Engagement überhaupt. Nein, so einfach ist das nicht. Natürlich hat es mich beschäftigt, aber es gibt da einen Kern, der von allem unberührt war bei mir. Der war von der Nazizeit unberührt und von der Zeit danach auch. [...] Was dieser Kern war, weiß ich nicht. Wahrscheinlich das Schreiben, ein Bereich von Freiheit und Blindheit gleichzeitig, völlig unberührt von allem Politischen, von allem, was draußen vorging. Meine Sache war die Beschreibung.« (KOS 62ff.) Erscheint der Eintritt in die SPD und die Übernahme einer Funktion in der zwangsvereinigten SED als grundsätzliche Zustimmung zur sozialistischen Ausrichtung der sowjetischen Besatzungszone, wird das politische Engagement als Rolle kenntlich, mit der zu

identifizieren dem Erzähler in der Reflexion nur unter Vorbehalt gelingt. Als Begründung für das Scheitern einer vorbehaltlosen Identifikation wird der künstlerische Ausdruck selbst angeführt, der als »ein Bereich von Freiheit und Blindheit« gekennzeichnet ist. Die Diskrepanz zwischen (zielgerichtetem) politischem Engagement und eines von vordergründiger Intention absehbaren Bereiches der Kunst entzieht den Künstler der Möglichkeit seiner gesellschaftlichen Verwertung. Er steht außerhalb des Geschehens, das er *beschreiben* kann. *Bewirken* kann er, will er die Voraussetzungen seiner Kunst nicht ernsthaft gefährden, nichts. Ist die gewöhnliche Wahrnehmung ständig bestrebt, die Wirklichkeit als sinnvolle Abfolge von Vorgängen zu betrachten, sieht der Dichter die empirische Wirklichkeit lediglich als Material, dass er nach rein subjektiven Gesichtspunkten neu ordnet, um es so von ›Sinn‹ zu befreien. Bereits in der Abschrift der autobiografischen Gespräche ist von dieser grundsätzlichen Intentionslosigkeit des künstlerischen Ausdrucks die Rede, die das Dasein nicht als Konstruktion, respektive Reproduktion kohärenter Bedeutungen begreift, sondern als Schaffensprozess und endlose Dekonstruktion von Be-Deutung. »Dasselbe kam dann wieder [...] [19]61. Ich denke schon oft und lange darüber nach, wie ich damals reagiert habe. Das war eine ziemlich für mich lebensgefährliche Geschichte. Aber es hat mich nicht berührt.« (TA 72) »Diese Dumpfheit war eine Überlebenschance als Autor. Die Blindheit war Freiheit.« (TA 73) »Meine eigentliche Existenz war das Schreiben.« (TA 76)

Im Gespräch mit der »Süddeutschen Zeitung« betont Müller 1991, Schreiben sei »eine andere Existenz« (GI 3 129). Die Blindheit als Voraussetzung der Beschreibung spielt in KRIEG OHNE SCHLACHT eine wesentliche Rolle für die Struktur des Textes und die poetische Bedeutungsproduktion. Als »blinder Fleck« (KOS 66) werden etwa die Umstände der Flucht der Eltern und des Bruders in die Bundesrepublik beschrieben. »Ich kann mich da an nichts erinnern.« (KOS 66) Das Fehlen der Erinnerung macht die Texte zum Gedächtnis. Müller hatte bereits Ende der fünfziger Jahre die eigene Erinnerung an den Vater durch einen literarischen Text ersetzt, der in der vorliegenden Arbeit bereits mehrfach zur Verdeutlichung Müllers intertextueller Arbeitsweise herangezogen wurde. In der Erzählung DER VATER markiert diese Episode als letztes Kapitel, das Ende einer Beziehung, die mit der Erzählung literarisch erst eröffnet wird. Mit KRIEG OHNE SCHLACHT erfolgt der Versuch, die Selbstwahrnehmung dieser Beziehung unter neuen Bedingungen wieder aufzunehmen, um mit dem »Gespenst meiner Kindheit« (HMA 4477) ein für allemal fertig zu werden. Textfragmente aus dem Nachlass deuten jedoch darauf hin, dass die Geisteraustreibung scheitert.<sup>507</sup> Die Autobiografie konstruiert parallel zum faktologischen ein emotionales Gedächtnis, das den historischen Tatsachen beschreibend gegenübersteht. »Wenn ich versuche, mich an meine damalige ›Befindlichkeit‹ zu erinnern, muss ich sagen, mich hat eigentlich nichts erschüttert. Das war für mich alles als Erfahrung interessant, alles war Erfahrung. Ich kann mich nicht erinnern, dass mich da etwas besonders betroffen gemacht hat. Die Flucht, zuerst meines Vaters, später auch meiner Mutter mit dem Bruder, hat mich auch nicht überrascht. Ich wusste schon, dass es da Probleme gab, nur viel Konkretes wusste ich nicht.« (KOS 68) Einen Anhaltspunkt für die »damalige ›Befindlichkeit‹« ist auch der Erzählung DER VATER nicht zu entnehmen, die den Versuch darstellt, die scheiternde persönliche Beziehung literarisch für ein gesellschaftliches Projekt nutzbar zu machen. Die frühe Schilderung des Abschieds vom Vater scheint im Gegenteil die in der Autobiografie

---

<sup>507</sup> s. a. [Im Herbst 197.. starb ...] (W 2 177–188)

erwähnte Teilnahmslosigkeit zu bestätigen, die es erlaubt, Erfahrungen der emotionalen Verarbeitung zu entziehen, um sie der literarischen Textproduktion einzuspeisen. Von daher kann es kaum verwundern, dass sich die Verabschiedungsszenerie in KRIEG OHNE SCHLACHT von derjenigen der frühen Erzählung kaum unterscheidet.

Ich sah ihn zuletzt auf der Isolierstation eines Krankenhauses in Charlottenburg [...]. Wir standen, zwischen uns das Glas, und sahen uns an. Sein mageres Gesicht war blass. Wir mussten mit erhobener Stimme sprechen. Er rüttelte an der verschlossenen Tür und rief die Schwester. Sie kam, schüttelte den Kopf und ging. Er ließ die Arme sinken, sah durch das Glas auf mich und schwieg. Ich hörte, wie in einem der Krankenzimmer ein Kind schrie. Als ich ging, sah ich ihn hinter der Glastür stehen und winken. Im Licht, das durch das große Fenster am Ende des Ganges fiel, sah er alt aus. (W 2 85f.)

Mein Vater war in einem Krankenhaus in Charlottenburg, wo ich ihn besucht habe, Isolierstation. Wir konnten nur durch Glasscheiben miteinander reden. Ich erinnere mich nur, dass wir uns nicht verständigen konnten und dass er nach der Schwester rief. Zwischen uns waren doppelte Scheiben. Er rief nach der Schwester, sie kam, schüttelte den Kopf und ging wieder. Dann haben wir uns mit Gesten verabschiedet. (KOS 70)

Die Reminiszenzen an die angelehnte Kinderzimmertür im ersten und das KZ-Lagertor im dritten Abschnitt der Erzählung DER VATER ist in beiden oben zitierten Passagen überdeutlich. Im Text der Erzählung wird jedoch die Unüberwindbarkeit der Distanz zwischen Vater und Sohn nunmehr endgültig verkehrt. Die Anstrengung, die Distanz zu überwinden, geht – wie schon in der als erste Theaterszene bezeichneten Verhaftung des Vaters – nunmehr unzweifelhaft vom Vater aus (»Er rüttelte an der verschlossenen Tür«), den der Sohn wiederum in der Position der Schwäche erlebt (»Er sah klein aus...«, »... sah er alt aus«). Es steht nicht in der Macht eines stummen Engels (»[Die Krankenschwester] kam, schüttelte den Kopf und ging.«), die Tür zu öffnen, er hat keine Befugnis, die Barriere zu entfernen, welche Vater und Sohn trennt. Dabei wird das Kommandowort des Vaters (»Ich hörte ihn leise meinen Namen rufen«, W 2 79) nur noch als unbestimmbares Déjà-vu einer Kinderstimme vernommen. Der Sohn lässt den Vater im theatralischen Gegenlicht hinter der Glastür (sie hält 1961 in Form der Mauer in die politische Realität Einzug) auf der Bühne des Textes zurück. »Der Zug fuhr schnell, vorbei an Trümmern und Bauplätzen. Draußen war das eisengraue Licht des Oktobertages« (W 2 86), endet die Erzählung.

In der Autobiografie dient der Krankenbesuch als Vorwand, nach Berlin zu gehen (»Ich wollte weg von Frankenberg, und das war ein guter Anlass, wegzugehen«, KOS 69). Mit dem Umzug ist die Trennung von der Familie, der Schritt in die A-Sozialität, vollzogen, der zur Voraussetzung der eigenen Produktivität werden soll. Ein kurzes Wiedersehen mit den Eltern in Westdeutschland dient lediglich der Kontrastierung der eigenen Entscheidung für bedingungslose Künstlerschaft. »Gesehen habe ich sie [die Eltern] erst wieder kurz vor 1961, vor dem Mauerbau. Ich fuhr zu Besuch nach Reutlingen. Merkwürdig war, dass mir da zwei fremde Menschen entgegenkamen, ein etwas dick gewordener älterer Herr, der mein Vater gewesen war, aber jetzt plötzlich nichts mehr mit mir zu tun hatte. Das ist die einzige Erinnerung, die Fremdheit.« (KOS 70f.) Die Ankunft der Erfahrung von Ausgrenzung und Fremdheit im inneren Kreis der eigenen Familie, sprengt den Erzähler aus einer der letzten sozialen Bindungen heraus und macht ihn frei für eine Existenz außerhalb verpflichtender Bindungen. Mit der Flucht des Vaters und dem Fortgang des Sohnes aus Frankenberg ist die

Familie, als deren prägendster Vertreter in KRIEG OHNE SCHLACHT bislang der Vater auftrat, für den Fortgang der Erzählung kaum noch von Belang. Der Ich-Erzähler spricht im Zusammenhang mit diesen Prägungen von »einem Überdruck an Erfahrung, Erfahrungen, die so schockhaft sind, dass man sie nicht ohne Störungen verarbeiten kann. Also entwickelt man Verdrängungsapparate.« (KOS 72f.) Die der Psychoanalyse entlehnte Terminologie dieses Erklärungsversuches darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich hier in erster Linie um ein ästhetisches Projekt handelt. Möglicherweise besteht eine Strukturverwandtschaft zwischen dem Stellenwert der Verdrängungsarbeit als Teilaspekt des psychischen Mechanismus, der das Bewusstsein vor permanenter Reizüberflutung schützen soll und den »Verdrängungsapparate[n]«, die eine Verarbeitung, beziehungsweise dialektische Aufhebung der schockhaften Erfahrungen (die dem Zugriff durch das »poetische Bewusstsein« im Bereich des Unbewussten entzogen werden) verhindern soll, weil sie Grundlage und Antrieb der künstlerischen Produktivität darstellen. Als Teil dieser »Verdrängungsapparate« müssen die Texte begriffen werden, unter deren Oberfläche die Traumata verborgen liegen, die (selbst unsichtbar) ihre Spur bestimmen. Ohne diese durch »Störungen« in der Erfahrungsverarbeitung hervorgerufenen Verdrängungsmechanismen existierten die Texte nicht: Sie sind das Fehlerprotokoll einer gestörten Wahrnehmungsökonomie. Mit der Feststellung am Ende des fünften Kapitels, dass der Vater als Ursache schockhafter Erfahrungen schon seit der ersten Verhaftung kaum noch taugt, zeichnet sich eine Wende ab im für die Konstitution des Erzähl-Ichs existenziellen »Feindschema« des Textes: »Es ist schon so, nach der ersten Trennung von meinem Vater war er in gewisser Weise für mich ein Untoter, als er aus dem KZ zurückkam.« (KOS 73)

Den Versuch einer näheren Begründung dieser Wende liefert die im Drucktext gestrichene Passage in der Rohfassung: »Er war in gewisser Weise tot, jedenfalls tot als Gott, als Gottes Stellvertreter. Von da kommt sicher auch so ein unterschwelliges Bedürfnis nach einem Verhältnis zur Macht, die Suche nach Autorität. Vielleicht ist das noch zu unpräzise, was ich über diese Verhaftung gesagt habe. Erstmal war es die Erfahrung, dass andere stärker sind als mein Vater. Eine übergreifende Macht oder Autorität oder Gewalt. Eigentlich ist ja er die höchste Autorität, er ist die Macht, und wenn die nicht mehr im Amt ist, dann wirft man sie weg, dann verleugnet man sie. Das ist irgendwie nicht aufhebbar. Man sucht dann den Vater woanders. Die übergeordnete Autorität oder Macht war nicht der Staat oder die Partei, dazu wusste ich zuviel, vielleicht aber die Idee der Kommunistischen Partei. Ich habe eine Idee darin gesehen, nicht die Realität dieser Partei. Die war denunziert und diskreditiert, der Staat genauso.« (HMA 4487, 101) Mit dem Verschwinden des Vaters muss »die autobiografische Konstruktion des Sohnes«<sup>508</sup> transformiert werden. Die Besetzung der vakanten Stelle des Vaters folgt der Orientierung an/Auseinandersetzung mit Machtsstrukturen, in dessen Folge sich, wie zu Beginn des Abschnitts ausgeführt wurde, das Subjekt des Textes konstituiert. Damit sind sowohl die Modifikationen des Erzähl-Ichs wie auch das Machtgefüge, das ihm jeweils gegenüber steht, als Konstruktionen des Textes ausgewiesen. Wie der Leumund des Vaters durch die Verhaftung, ist die Realität der kommunistischen Idee in der Realität der Kommunistischen Partei oder gar ihren Staatsformen von Beginn an »denunziert und diskreditiert«. Damit erweist sich die autobiografische Konstruktion von vornherein als

---

<sup>508</sup> Werner 2001, 157

morsch: eine Ruine des Denkens.<sup>509</sup> Sie bildet den dankbaren Rahmen der Auseinandersetzung mit brüchigen, aufgebrochenen und gänzlich zerstörten Selbstansichten.

## 6.6. Seit 1951, Nomadologie

Das Kapitel »Die ersten Jahre in Berlin, seit 1951« behandelt den Zeitraum zwischen dem Weggang des Erzählers aus Frankenberg im Zuge der Flucht des Vaters und dem 17. Juni 1953. Es ist mit fünfundfünfzig Buchseiten (in den Ausgaben bei Kiepenheuer & Witsch) das mit Abstand umfang- und materialreichste Kapitel des Buches. Die oftmals zufällig erscheinende Ordnung der behandelten Gegenstände, das Fallenlassen und Wiederaufnehmen von Themen und die zum Teil stark an den mündlichen Ausdruck angelehnten Formulierungen, lassen für diesen Textteil auf eine minder konzentrierte Textarbeit gegenüber anderen Passagen des Buches schließen. Der Blick auf frühere Fassungen scheint diese Annahme zu bestätigen. Neben zahlreichen kulturpolitischen Anekdoten aus der Frühgeschichte der DDR und kolportierenden Zitaten aus Werken damaliger Kollegen werden in zunehmendem Maße historische, politische und ästhetische Diskurse in die Erzählung eingeflochten, die den Text als ein Konglomerat ganz unterschiedlicher Textsorten erscheinen lassen: als *Collage*.

Mit dem Schauplatzwechsel nach Berlin begibt sich der Protagonist der Erzählung mitten ins Herz der historischen, politischen und kulturellen Vorgänge der Zeit. Die Vier-Sektoren-Stadt Berlin verkörpert wie kein anderer Ort in Deutschland die zunehmende Spaltung des Landes in die an den westlichen Demokratien der Siegermächte USA, Großbritannien und Frankreich orientierte Bundesrepublik (einer Replik Müllers zufolge der gesundgeschrumpfte, ökonomisch potente Torso des Deutschen Reiches in den Grenzen vor 1914, s. a. GI 2 168; GI 3 92, 166, 209 u. W 8 227) und die politisch von der Sowjetunion abhängige DDR. Zugleich ist Berlin das symbolische Zentrum der jüngsten deutschen Geschichte, »Knotenpunkt der historischen Niederlage der Arbeiterbewegung im Revolutionswinter 1818/19 (Ermordung Rosa Luxemburgs und Karl Liebknechts) [und] Hauptstadt des nationalsozialistischen Deutschen Reichs«<sup>510</sup>. Im Ostteil, der Hauptstadt der DDR, haben nicht nur die wichtigsten Institutionen, Organisationen und Verlage der SBZ/DDR ihre Zentralen, hier erarbeitet sich auch das Berliner Ensemble Bertolt Brechts, dass bis 1954 auf der Bühne des traditionsreichen Deutschen Theaters spielt, seinen Weltruf: »... es gab kein anderes Ziel mehr, als zum Berliner Ensemble zu gehören und da zu arbeiten. Gott sei Dank ging das schief. Das Gott sei Dank ist natürlich eine spätere Erkenntnis.« (KOS 94) Die spätere Erkenntnis bezieht sich auf die Schicksale der Brecht-Meisterschüler Martin Pohl und Horst Bienek, die beide dem Staatssicherheitsdienst zum Opfer fielen.<sup>511</sup> Ebenso wie der

---

<sup>509</sup> »Das Ruinieren wäre also ein Verfahren, die für jede Erkenntnis notwendige Differenz von Gegenwart und Vergangenheit, von Wunsch und Wirkung, von Plan und Verwirklichung herzustellen. Durch Ruinieren erzwingen wir Differenzen im unterschiedslos Vorgegebenen; die *Ruine ist Vergegenständlichung der erzwungenen Differenz*.« (Brock 1986, 179)

<sup>510</sup> Eke 199, 173

<sup>511</sup> Pohl wurde 1953 aufgrund einer Denunziation verhaftet und nach vierjähriger Inhaftierung im »Stasiknast Bautzen II« nach Westberlin abgeschoben. Der bereits im November 1951 verhaftete Bienek, der zunächst zu fünfundzwanzig Jahren Arbeitslager in Sibirien (Workuta) verurteilt wurde, konnte 1955 in die

Versuch, am Berlin Ensemble Fuß zu fassen, scheitert das literarische Debüt im Berliner Aufbau-Verlag: »Ich habe Auszüge aus meinen Jugendwerken geschickt, Szenen aus angefangenen oder auch fertigen Stücken, mit einem Eigenkommentar. [...] Es wurde mir mit der Bemerkung zurückgeschickt: »Machen Sie weiter, Sie sagen ja selbst, dass es noch nicht soweit ist.« (KOS 220) In der Folge entstehen Gedichte, Prosatexte und dramatische Versuche, denen allesamt vorerst kein Erfolg beschieden ist. Gedruckt werden lediglich eine Reihe Nachdichtungen von Stalin-Oden und sozialistischen Freundschaftsliedern<sup>512</sup> im Zuge der Weltfestspiele. Wie das spätere Leninlied für Paul Dessau werden auch die Übersetzungen, die im Zusammenhang mit den Jugendweltfestspielen 1951 entstehen, als reine Geldarbeiten beschrieben: »Ich kam etwas zu spät, es waren nur noch polnische Volkslieder und Stalin-Hymnen übrig. Stalin-Hymnen gab es bergeweise aus aller Welt, es gab Rohübersetzungen, das metrische Schema und die Melodie. Und 300 bis 350 Mark pro Hymne.« (KOS 117) Im gleichen Absatz schildert er sein Verhältnis zu Kuba (Kurt Barthel), der ihn wiederholt der »Dekadenz« bezichtigt, einem neben dem Vorwurf des »Formalismus« bevorzugten kulturpolitischen Totschlagargument. »Dekadent war eine moralische Kategorie. Dekadent war alles, was nicht auf die Linie passte oder auf der Linie lag.« (KOS 95) Wegen eines Textes, den Müller zu einem anlässlich der Weltfestspiele ausgeschriebenen »Preis Ausschreiben für Kurzgeschichten« (KOS 119) verfasst haben will<sup>513</sup>, soll das Jury-Mitglied Dieter Noll bemerkt haben, »das sei Kafka, dekadent, formalistisch.« (ebd.) Die mitunter entsetzlichen, meist jedoch lediglich klischeehaften Huldigungshymnen auf Stalin sind im ersten Band der Suhrkamp-Werkausgabe nachzulesen (138–152). Soweit inhaltlich-formale Nachlässigkeiten nicht bereits auf die Vorlagen zurückgehen, zeugen sie in den meisten Fällen vom Ausbleiben einer künstlerischen Auseinandersetzung mit den Texten. Erwähnenswert scheint in diesem Zusammenhang nur ein Vers aus dem LIED ÜBER STALIN, der eine (zufällige) Strukturverwandtschaft zu dem späten Gedicht DRUCKFEHLER MISPRINT (NACH GOETHE) aufweist: »Die Heimat blüht von Stalin befreit.« (W 1 138) In DAS LIED AN STALIN findet sich eine ausgesprochen (und besonders der Sicht Polens) zynische Strophe: »Singe Polen, nun singe – / du Leben, du schmück dein Haar. / Hauptstadt und Dörfchen nun bringe / dankbar dein Lied ihm dar.« (W 1 139) Der Refrain des Liedes lautet: »Völker der Welt, eine große / Wahrheit ist klar und entschieden: / Der Frieden, das ist Stalin – / Und Stalin ist der Frieden.« (ebd.)

Abgesehen von derlei Gelegenheitsarbeiten hält sich Müller ökonomisch als freier Autor über Wasser. Er schreibt für die Monatsschrift des Aufbau-Verlags, »Aufbau«, die vom Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands herausgegebene Wochenzeitung für Kultur, Politik und Unterhaltung »Sonntag« sowie die vom Schriftstellerverband der DDR publizierte Zeitschrift »Neue Deutsche Literatur«. Darüber hinaus profiliert er sich als Verfasser von Klappentexten und »Waschzettel[n]« (»Besprechungsunterlage für Zeitungen«, W 8 19) Auf diesem (Um)Weg verschafft er sich Zutritt zu der unter strenger kulturpolitischer

---

Bundesrepublik ausreisen.

<sup>512</sup> Eine der Übertragungen findet sich samt zweistimmigem Satz als »Dokument 1« im Materialanhang von KRIEG OHNE SCHLACHT (s. a. KOS 374 u. W 1 136).

<sup>513</sup> Es handelt sich dabei um die LEGENDE VOM GROSSEN SARGVERKÄUFER, deren Endfassung als verschollen gilt. Müller rekonstruierte den Text Anfang der neunziger Jahre auf der Basis eines Entwurfs, den er 1989 aus dem Nachlass Wilm Weinstocks zurückerhielt, bei dem er 1951 wohnte. Unter dem Titel DER BANKROTT DES GROSSEN SARGVERKÄUFERS erschien die Prosaarbeit erstmals 1993 (s. a. W 2 11–16 u. 198).



Aufsicht stehenden literarischen Szene der frühen DDR. Der Zutritt durch den Hintereingang zwingt ihn, die eigenen künstlerischen Ambitionen vorerst zurückzustellen. »Das war eigentlich die durchgehende Erfahrung, dass alles, was ich ernst meinte oder für gut hielt, abgelehnt wurde. Mein Hauptproblem war immer Geld. Die Rezensionen haben viel Zeit gekostet und wurden schlecht bezahlt. Ich konnte das nicht so schnell. Das war ein Alptraum. Es bedeutete immer, Eigenes zu unterdrücken. Eh ich fertig war, war das Geld schon ausgegeben. [...] Ein paar Abfallprodukte sind erschienen, im ›Sonntag‹ DAS VOLK IST IN BEWEGUNG, oder Gelegenheitsarbeiten wie DAS EISERNE KREUZ, in der ›NDL‹.« (KOS 111f.) Vor dem Text DAS VOLK IST IN BEWEGUNG, der auf einen Spiegel-Bericht über einen Streik in Hessen zurückgeht, war im »Sonntag« vom 15. April 1951 bereits die Prosaskizze PARABELN abgedruckt worden, die als Folge Müllers früher Brechtrezeption angesehen werden kann. In einem redaktionellen Begleittext zum Abdruck der Erzählung DAS VOLK IST IN BEWEGUNG heißt es »Ihr knapper, fast an ein Filmexposé erinnernder Stil und die eigenwillige Behandlung des Themas scheinen uns der Diskussion wert.« (W 8 634) Auf den Stoff der Erzählung DAS EISERNE KREUZ wurde bereits im Kapitel »Waren nach dem Krieg, 1945–47« Bezug genommen: »Den Mann, der seine Familie nach Hitlers Tod mit Eva Braun getötet hat und dann nicht den Mut hatte, sich selbst umzubringen, habe ich danach gesehen. Er lief mit grauem Gesicht und einem Schäferhund durch die Stadt.« (KOS 48) Unter dem Szenentitel KLEINBÜRGERHOCHZEIT findet diese Episode später Eingang in das Stück DIE SCHLACHT. Immerhin lassen die in KRIEG OHNE SCHLACHT als Gelegenheitsarbeiten und Abfallprodukte bezeichneten Texte eine Tendenz des Prosaschreibers zur Reduzierung von Erzählen und Erzähltem »auf den äußeren Ablauf des Geschehens«<sup>514</sup> erkennen, die von moralischen Bewertungen zugunsten einer scheinbar objektiven Handlungsstruktur weitgehend absieht. Die knappe Wiederaufnahme des KLEINBÜRGER-Stoffes in KRIEG OHNE SCHLACHT, die vorgeblich auf die Urszene der späteren Literarisierung zurückgreift, erschöpft sich dabei nicht lediglich in dem Berichts-, respektive Zitatcharakter der Autobiografie. Vielmehr sprengt sie das Bild aus seinem bisherigen Bedeutungsgefüge heraus und fügt es in einen lebensgeschichtlichen Zusammenhang jenseits der Texte ein, auf die es Bezug nimmt. Dabei werden dem Bild neue Nuancen beigemischt, die es unmittelbar auf diesen Zusammenhang beziehen. Als graugesichtiges Gespenst geistert ein ursprünglich »unbekannter Flüchtling, durchschnittlich und arbeitsam« (W 2 74), der mit Schiller/Hitler<sup>515</sup> auf den Lippen von der Bühne abging (»Wo ein Ende war wird ein Anfang sein. / Der Starke ist am mächtigsten allein«, W 4 476), nunmehr durch die Autobiografie Müllers und hinterlässt dort gemeinsam mit dem nationalistisch domestizierten Raubtier (ein Revenant Hitlers Lebens(= Todes)philosophie: »Es lebe der deutsche Schäferhund. *Erschießt seine Hündin*«, W 5 270) seine Spuren.

Die Rezensionen und Reportagen der fünfziger Jahre sind nicht lediglich Stilübungen. Sie weisen in einigen Fällen bereits charakteristische Merkmale des müllerschen Schreibens auf. Die wichtigsten journalistischen Arbeiten und Zuarbeiten sind in Band 8 der Werkausgabe dokumentiert. Einige dieser Texte greifen gezielt in kulturpolitische Debatten ein und führen aufgrund eigensinniger politischer und ästhetischer Werturteile (»Starke Verrisse, starke Lobgesänge«, KOS 80) zu Differenzen mit den Redaktionen. Die Redaktion des »Sonntag«

<sup>514</sup> Eke 1999, 278

<sup>515</sup> Hitler benutzte die Replik aus Schillers Wilhelm Tell (Erster Aufzug, Dritte Szene) als Überschrift des achten Kapitels seiner Schrift MEIN KAMPF.

habe Müller sogar regelrecht eingesetzt. »Wenn irgendwas stark verrissen werden sollte, musste (oder durfte) ich das tun.«<sup>516</sup> In KRIEG OHNE SCHLACHT wird die Haltung des Kritikers Müller ex post mit einer grundlegenden Abneigung gegen die Brotarbeit begründet. »Dieses Geldverdienen fraß eigentlich die ganze Zeit auf. So viele gute Bücher gab es nicht, und das führte zu diesem aggressiven Ton in meinen Rezensionen und manchmal auch zu Arroganz. Es gab Leute, die das lange vor mir begriffen haben und mich dann instrumentalisieren, also für ihre Interessen einsetzen konnten.« (KOS 98f.) Die Äußerung macht eine geradezu kafkaeske Diskrepanz zwischen beabsichtigter Wirkung und tatsächlichen Folgen subjektiven Handelns deutlich. Zwar vermag die nachträgliche Erzählung dieses Missverhältnis aufzulösen, doch der Hinweis auf die Naivität hinsichtlich eines politisch korrekten Auftretens und ihre Ausbeutung seitens Dritter wirft ein Licht auf die journalistischen Arbeiten Müllers, das sie als Vorspiel zu einem Drama erkennen lässt, das Jahre später mit der Aufführung der UMSIEDLERIN seinen Höhepunkt erreichen wird.

Der Konflikt mit Redaktionen und kulturpolitischen Instanzen eskaliert nach einem Beitrag über ein »öffentliches Gespräch mit deutschen Schriftstellern« (W 8 106). Die Diskussionsveranstaltung des Schriftstellerverbandes in Zusammenarbeit mit der »Deutsch-Sowjetischen Freundschaft« hatte am 22. Oktober 1954 im Plenarsaal der Akademie der Künste der DDR mit Roman Samarin, Konstantin Fedin und Alfred Kurella stattgefunden. Müllers Text, der sich als »Dokument 4« im Materialanhang der Autobiografie findet, war am 31. Oktober 1954 unter der Überschrift GESPRÄCHE ÜBER LITERATUR erschienen. In dem Artikel heißt es unter anderem: »Die Art, in der sie [Fedin und Samarin] Fragen beantworteten und selbst Fragen aufwarfen, zeigte, dass sie an der Entwicklung unserer Literatur ernsthafter und tiefer interessiert sind als viele unserer Kulturfunktionäre und Theoretiker. Sie servierten nicht Dogmen und Lehrsätze, was einige Teilnehmer zu erwarten schienen. Sie gaben Anregungen auf der Grundlage ihrer persönlichen Erfahrung mit Theorie und Praxis der Literatur, die in der Sowjetunion schon ist, was sie bei uns erst werden muss: ein Ensemble.« (W 8 106f.) Der Autor des Textes polemisiert gegen eine Literaturtheorie, die »vor der Literatur da war« (W 8 107). Der Vorwurf an die Kulturfunktionäre und Literaturwissenschaftler, die künstlerische Praxis aus einer Theorie gewinnen zu wollen – ein Vorwurf der sich leicht auf alle Kunstgattungen und über die Grenzen der Kulturpolitik auf andere Politikbereiche ausweiten ließe –, traf ins Schwarze einer politischen Realität, die gesellschaftlichen Fortschritt aus ideologischen Hohlformen beziehen zu können glaubte. Dass auch die sowjetische Literatur bereits seit den dreißiger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts unter der dogmatischen Vereinheitlichung im Namen eines vermeintlichen »sozialen Auftrags« litt, wird hier verschwiegen. Spätestens seit 1948 wurde dieser Auftrag auf die Künstler und Kulturinstitutionen der SBZ übertragen. Dass man einer (institutional gesteuerten) Literatur überhaupt zutraute, den Menschen verändern, geschweige denn erziehen oder gar verbessern zu können, war dabei zweifelsfrei dem sowjetischen Einfluss geschuldet. Wozu dieser Irrglauben führte, lässt sich an den Verboten Eislers DOKTOR FAUSTUS (1952) und Brechts/Dessaus LUKULLUS (1951) erahnen. »Der Marxismus ist vom Staat, von der Partei, allmählich zersetzt worden, der revolutionäre Diskurs vom staatlichen erstickt. Gefährlich waren die Marxisten. Auch das Subversive an Brecht war sein Marxismus. Politische Gefangene durften Marx nicht lesen. Diese Entwicklung in der DDR

---

<sup>516</sup> KOS 80, s. a. »Dokument 3« im Anhang von KRIEG OHNE SCHLACHT (KOS 376–379).

war ein Reflex auf die sowjetischen Entwicklungen, also Stanislawski gegen Meyerhold oder Majakowski, die Linke wurde zerschlagen, mit ihr die Avantgarde. [...] Ulbricht hat das dann als erster formuliert, es hieß dann sozialistische Menschengemeinschaft, nicht mehr Klassenkampf, es gab keine Klassen mehr, und das bis in die letzten Verästelungen der Kulturpolitik hinein, deswegen auch die Bekämpfung von Eisler und Dessau, Bekämpfung von Avantgarde, von Moderne. Es war nur Tradition, bürgerliche Ethik, bürgerlicher Kunstbegriff zugelassen. [...] die bürgerliche Tradition blieb unangetastet, sie war die offizielle, die Parteiposition.« (KOS 123f.) Die Erklärung (klein)bürgerlicher Ethik zur sozialistischen Moral war nicht allein der Beschränktheit einiger ideologisch verantwortlicher Parteikader geschuldet, sie stellte zugleich den Versuch dar, das Gros der systemkritischen Bevölkerung durch die Übernahme eingeübter Verhaltensmuster auf Linie zu bringen. Dadurch sah sich eine intellektuelle Minderheit, die politisch weit links außen operierte und die Konservation der Revolution im sozialistischen Kessel sowie dessen ökonomische Liquidierung durch den kapitalistischen Westen befürchtete, im Zugzwang. Dass Müller bei seinem Hieb gegen die bornierte Kulturpolitik nicht eigenmächtig handelte ist zu vermuten; dass er seitens der Redaktion entsprechende Ermunterung zur offenen Kritik erhalten haben muss ebenso. In der Autobiografie heißt es dazu: »Ich habe das benutzt, um unsere Kulturpolitik zu kritisieren, was offenbar auch das Interesse der Redaktion war, sonst hätten sie es nicht fett gedruckt.« (KOS 102) Müller gerät durch seine Kritik in einen politischen Kontext, den er selbst nicht zu überschauen imstande ist: »Ich schrieb über Liberalität, und Leute, die mehr Liberalität in der DDR durchsetzen wollten, kritisierten mich, um ihre Vorbereitungen weiter betreiben zu können. Ich wusste nichts davon. [...] Ich war nur Lieferant. Ich habe die Polemik gegen meinen Text nicht dramatisch erlebt. Man wurde dadurch zur Kenntnis genommen. Danach erschienen beim ›Sonntag‹ nur noch Buchrezensionen unter H. M. Das war die Zurückstufung. Da musste ich dann Erbauungsliteratur amerikanischer Kommunisten oder serbokroatische Heimatdichtung rezensieren.« (KOS 102f.) Die Darstellung der Ereignisse in KRIEG OHNE SCHLACHT erklärt die Abstrafung des Erzählers als Bauernopfer, das den von unbekannten Hintermännern betriebenen politischen Liberalisierungsbestrebungen gebracht wurde. Erst ein knappes Jahr später schrieb Heiner Müller wieder für den »Sonntag«, allerdings nur noch Kurzrezensionen unter der Rubrik »Bücherschau«.

Das blinde Agieren in einem für das Subjekt undurchschaubaren »politischen Kontext« begründet in KRIEG OHNE SCHLACHT ein immer wiederkehrendes Verhaltensmuster, das eine notwendige Grundlage der eigenen literarischen Arbeit darstellt. Das Schreiben wird als blinde Praxis vorgestellt (»In gewisser Weise ist ja Kunst eine blinde Praxis«, W 8 244), der nichts entgeht (»Was geht mich die Welt an Ich / Esse ihre Bilder«, W 1 156). Ihren Grund hat diese blinde Distanz im Schock, der die traumatischen Erfahrungen nicht verarbeitet, sondern die von ihnen geschlagenen Wunden offen hält (»Erfahrungen, die so schockhaft sind, dass man sie nicht ohne Störungen verarbeiten kann«, KOS 72f.). Die Positionierung des Autors zwischen den Fronten antagonistischer kulturpolitischer Interessen (»Ich habe Rezensionen geschrieben und mir viele Feinde gemacht«, KOS 80f.) entspricht dem selbst formulierten Anspruch, dass die (Auto)Biografie nur insofern relevant sei, als die (Selbst)Beschreibung Zeitgeschichte transportiere (s. a. HMA 4480). Das bedeutet nicht, dass sie damit kollektive Repräsentanz beanspruche. In einem Interview zu KRIEG OHNE SCHLACHT äußert sich Müller zur Bedeutung historischer Brüche für seine Existenz als

Künstler: »... das erste wichtige Datum ist 1933. Das zweite wichtige Datum ist 1945, das dritte ist 1953, das vierte 1961, das nächste 1968 und das nächste 1989. Das sind merkwürdigerweise alles historische Daten, die mit Geschichte zu tun haben, und das ist vielleicht das einzig Interessante an dem, was ich da versucht habe zu erzählen, die Verbindung einer Biografie mit der Geschichte eines Landes.« (Müller 1992, 9) Die Verknüpfung der Biografie mit einem Land, aus dem im Laufe dieses Lebens mehrere Staaten hervorgehen, darunter zwei Diktaturen, lässt den Konstruktionscharakter der Autobiografie deutlich zu Tage treten. Bewusst werden Lebensabschnitte und -einschnitte auf historische Daten projiziert, die sowohl der eigenen Biografie im historischen Sinne eine Bedeutung verleihen als auch die geschichtlichen Daten vornehmlich in ihrer Bedeutung für das Subjekt der lebensgeschichtlichen Erzählung spiegeln. Damit ist Bezug genommen auf die Verortung des Protagonisten im Zentrum des Kampfes, in dem sich das Autor-Ich immer wieder neu konstituiert.

Als Folge des vorläufigen Schreibverbots im »Sonntag« wird der »Griff nach dem Pseudonym« dargestellt. In der Arbeitsfassung der Autobiografie findet sich eine Passage, die die Ursache dieser Maskierung auf den für den Text der Autobiografie konstitutiven Begriff der Fremdheit zurückführt. »... die Konstellation war immer wieder die gleiche. Nie dazu zu gehören, keiner Gruppe anzugehören, von keiner akzeptiert werden, als Künstler sowieso. Ich glaube, das ist der Hauptpunkt. Es ist immer wieder passiert. Ich war immer wieder in der gleichen Konstellation. Ich bin nie ohne Verdacht, ohne Misstrauen akzeptiert worden. Ich habe dann einige Texte unter Pseudonym veröffentlicht, auch weil der Allerweltsname Müller natürlich eine Belastung ist. Aber sicher hat der Griff nach dem Pseudonym auch mit der langen Folge von Ablehnung zu tun. Ich dachte, jetzt verkleide ich mich ...« (HMA 4487, 123f.) In KRIEG OHNE SCHLACHT heißt es: »Das war eigentlich die durchgehende Erfahrung, dass alles, was ich ernst meinte oder für gut hielt, abgelehnt wurde. Mein Hauptproblem war immer Geld. Die Rezensionen haben viel Zeit gekostet und wurden schlecht bezahlt. Ich konnte das nicht so schnell. Das war ein Alptraum. Es bedeutete immer, Eigenes zu unterdrücken.« (KOS 111) Wie sich mit Blick auf die vorangegangenen Kapitel, die sich mit Kindheit und Jugend des Erzählers auseinandersetzen, herausstellte, geht aus der Erfahrung der Fremdheit ein ästhetisches Bewegungsprinzip hervor: das Fremd-Werden, das Bedingung der Ich-Setzung im Text ist. Der Gebrauch der Pseudonyme kann in diesem Sinne als Versuch angesehen werden, durch die Selbstverfremdung nicht nur den lästigen Allerweltsnamen abzuschütteln (»Der Deutschlehrer in Frankenberg [...] hatte einmal gesagt, und da war ich tief getroffen: ›Richtige Dichter heißen schon so: Hölderlin, Grillparzer, Strittmatter.«, KOS 103) und endlich *eigene* Texte unter *fremdem* Namen zu veröffentlichen, die damit wiederum *enteignet* werden. Die Maskierung ist vielmehr als wirklicher Prozess des Werdens zu verstehen, als Praxis der Fremdwerdung. Voraussetzung dafür ist das Einverständnis mit der »Konstellation« des Nicht-dazu-Gehörens, die Suche nach der »Fluchtlinie«<sup>517</sup> und das Annehmen der Rolle des Fremden.

Diesem »nomadischen Denken« (Deleuze/Guattari) entspricht die Heimatlosigkeit. Statt

---

<sup>517</sup> Der abstrakten Maschine der Übercodierung, welcher die Makro-Segmentarität zugeordnet ist, die das Prinzip der Reterritorialisierung hervorbringt, stellen Deleuze/Guattari »am anderen Pol eine Mutationsmaschine, die decodiert und deterritorialisiert« gegenüber: »Sie zieht Fluchtlinien: [...] Sie ist selber auf der Flucht und errichtet auf ihren Linien Kriegsmaschinen« (Deleuze/Guattari 1992, 304f.)

Wurzeln zu schlagen, werden Rhizome gebildet: »Jeder beliebige Punkt eines Rhizoms kann und muss mit jedem anderen verbunden werden.«<sup>518</sup> Als ein Versuch, so viele Punkte als möglich zu durchqueren, können sowohl Müllers Texte angesehen werden. Davon ist jener Text, mit dem er sein Leben übermalt nicht auszunehmen. Auf die Frage des fiktiven Gegenüber nach den Lebensumständen in Berlin antwortet der Erzähler ostentativ: »Nomadisch.« (KOS 87) Wechselnde Domizile bei alten und neuen Bekanntschaften sind die Regel. Später »ein möbliertes Zimmer in Pankow.« (KOS 108) »Ich habe nie wirklich gewohnt. ... die Möbel, die ich mir ausgesucht habe, wie ich mich eingerichtet habe, das ist immer zufällig.« (TA 135) An der nomadischen Lebensweise hat sich auch nichts geändert, als er, gemeinsam mit seiner zweiten Frau, Inge, 1959 den Heinrich-Mann-Preis entgegennimmt. »Mein erstes Problem war, dass ich keinen Anzug hatte, auch keine vorzeigbare Jacke, und so erschien ich schon in einem unpassenden Aufzug. Das war übrigens auch schon kurz vorher bei der Premiere von ZEHN TAGE, DIE DIE WELT ERSCHÜTTERN in der Volksbühne der Fall gewesen, da waren die Schauspieler zu Tode beleidigt über meine Gummijacke, weil sie dachten, ich wollte damit meine Missachtung ihrer Arbeit zum Ausdruck bringen. Ich hatte aber keine andere Jacke. Ich bin dann zusammen mit Hans Henny Jahnn und Ludwig Renn im Taxi gefahren. Mich interessierte Hans Henny Jahnn natürlich am meisten, der wohnte bei Ludwig Renn in Pankow. Jedenfalls fuhr ich mit den beiden Taxi und wagte es, mir eine Zigarette anzuzünden, worauf beide mir einen großen Vortrag hielten, dass das Rauchen gesundheitsschädlich sei. Und Ludwig Renn erzählte mir, wie er sich im Spanischen Bürgerkrieg in der Schlacht von Teruel das Rauchen abgewöhnt hatte, im Kugelhagel.« (KOS 154f.) Ironischerweise übernimmt hier gerade Jahnn, Vertreter einer inkommensurablen Ästhetik, die sich jedem moralischen Zugriff radikal verweigert, die Rolle des väterlichen Mahners. Und auch Ludwig Renn, der mit seinem 1957 zuerst erschienenen Roman KRIEG OHNE SCHLACHT zugleich den Titel für Müllers Autobiografie geliefert hat, entpuppt sich unter dem Druck der Materialschlacht als gelehriger Schüler in der Tradition der Habitus-Ethik eines Aristoteles, mit ihrem vom Protestantismus tradierten asketischen Ideal. Die mangelnde Rücksichtnahme auf Konventionen durch den jungen Dramatiker fügt sich lückenlos in das Bild des Großstadtnomaden.

Die Selbststilisierung als Nomade, respektive Asozialer ist evident. Sie bildet die Voraussetzung für das Einverständnis auch mit den Schattenseiten des Lebens und den grundlegenden Störungen, die Bedingung Müllers Schreiben sind. Einen Großteil ihrer Wirkung verdanken seine Stücke dieser beinahe unbegrenzten Fähigkeit zur Empathie mit Verlierern, Ganoven und Saboteuren des gesellschaftlichen Fortschritts. Vom Gründer unterscheidet sich der Nomade dadurch, dass er keine Punkte besetzt, sondern Fluchtlinien zieht. Müllers Identifikation mit der zweiten Diktatur seines Lebens steht dazu nur scheinbar im Widerspruch. Er brauche den Staat »einfach als Widerstand. Ich kann immer am besten arbeiten, wenn es einen Rahmen gibt, der nicht von mir ist, den ich dann anders ausfülle, als er bisher ausgefüllt worden ist. So ein Rahmen ist eine große Erleichterung. Was da zugrunde liegt, ist vielleicht die Angst vor Gründung, die Angst davor, das zu behaupten.« (LV 108)

Ein Großteil der Zeit verbringt der Erzähler in Kneipen, die er für die »beste Informationsquelle über die Lage in Deutschland« (KOS 89) hält: »Man lernt ja in Kneipen ungeheuer viele Leute ganz anders kennen. Das war der Bauch von Berlin. [...] Das war die

---

<sup>518</sup> Deleuze/Guattari 1976, 11

Hauptzeit der Stoffsammlung. [...] Das war wirklich eine gute Zeit, viel Arbeitsmaterial. Die Gestrandeten tauchten in diesen Lokalen auf.« (KOS 89f.) Das Bild der Kneipe markiert in der Autobiografie den Bereich der Begegnungen, es stellt die flüchtige Behausung des Nomaden dar. Müller beschreibt die proletarischen Kneipen als Nicht-Orte und Durchgangspunkte, an denen »die Gestrandeten« auf- und wieder abtauchen. Er selbst rechnet sich fraglos zu ihnen. Die Beschreibung der Kneipe als gesellschaftlicher Mikrokosmos und potenzielle Theaterbühne<sup>519</sup> transformiert das Geschehen im Bauch der Stadt in Literatur. Die Funktion des Erzählers lässt sich mit dem Bild beschreiben, das Deleuze/Guattari anhand Kleists Marionettenmetapher<sup>520</sup> verdeutlichen: »Als Rhizom oder Vielheit verweisen die Fäden der Marionette nicht auf den angeblich einheitlichen Willen des Künstlers oder Marionettenspielers, sondern auf die Vielheit seiner Nervenfasern.«<sup>521</sup> Es komme nicht auf die Wahrnehmung eines Künstlersubjekts an, sondern auf die Wahrnehmung selbst. Im Rhizom werde die Trinität unseres Denkens aufgehoben: »Es gibt keine Dreiteilung mehr zwischen einem Feld der Realität: der Welt, einem Feld der Repräsentation: dem Buch und einem Feld der Subjektivität: dem Autor. Eine Verkettung stellt Verbindungen zwischen Vielheiten aus allen diesen Ordnungen her, so dass ein Buch weder im folgenden Buch eine Fortsetzung findet, noch die Welt zum Objekt oder einen oder mehrere Autoren als Subjekt hat. Kurzum, wir glauben, dass die Schrift nie genug auf ein Außen bezogen werden kann. Das Außen kennt kein Bild, keine Bedeutung und keine Subjektivität. Das Buch als Verkettung mit dem Außen gegen das Bilderbuch der Welt. Ein Rhizombuch, das nicht mehr dichotomisch, zentriert oder gebündelt ist. Niemals Wurzeln schlagen ...«<sup>522</sup> Folglich stellt die Gasthausfunktion der Kneipen eine nebengeordnete Rolle dar (»Ich hatte höchstens eine Couch zum Übernachten [...] und war sehr auf Kneipen angewiesen«, KOS 89). Wichtiger erscheint die Beschaffung von »Arbeitsmaterial«, beziehungsweise die »Stoffsammlung« durch eine nach außen gekehrte Wahrnehmung des Geschehens. Damit ist die in Kneipen verbrachte »Zeit« nicht als Zeitvergehen zu verstehen (»Die Kneipen sind die Paradiese, aus denen man die Zeit vertreiben kann«, KOS 91). Die Zeit wird vielmehr umgewandelt in ein Werden: Die Stoffsammlung gehört zum Text. Der Erzähler in KRIEG OHNE SCHLACHT führt diesen Vorgang anhand der Genese einer Szene aus GERMANIA TOD IN BERLIN exemplarisch vor. Indem der Text der Autobiografie auf das Stück aus den siebziger Jahren rekurriert, ist er zugleich als Zitat ausgewiesen (s. a. W 4 344–352). »Zum Beispiel hörte ich dort die Geschichte von dem Stalingrad-Kämpfer, die ziemlich wörtlich in GERMANIA steht. Ich habe nichts dazu erfunden. Der Stalingrad-Kämpfer kam besoffen herein, der Wirt gab ihm nichts mehr, und er setzte sich zu mir. Ich habe dann etwas bestellt, und er fing an, diese Geschichte zu erzählen. Auch die mit dem Staatssekretär, den er später in der DDR wiedertroffen hatte, ist von ihm. Der Staatssekretär hatte bei ihm in Stalingrad gedient und konnte immer noch robben. Wörtlich: ›Kannst du noch robben, Willy, altes Schwein?‹ So was kann man nicht erfinden, oder ich hätte es nicht erfinden können.« (KOS 90)

Auch die Figur des »gegen die zeitlichen Verheißungen« (W 4 352) immunisierten

---

<sup>519</sup> »His detailed description condenses the pup into microcosm of the stage, a potentially theatrical space, that offers dance, ritual, transparency, sensuality, matter, materials, and people along with the conflicts linked to them, a place set aside for stranded stories an human history ...« (Gleber 1994, 133)

<sup>520</sup> s. a. Heinrich von Kleist: Über das Marionettentheater. In: Kleist-WuB 3, 473–480

<sup>521</sup> Deleuze/Guattari 1976, 13

<sup>522</sup> Deleuze/Guattari 1976, 36f.

Totengräbers, die in der gleichen Szene auftritt, geht auf einen solchen ursprungslosen Text (»Das erzählte mir jemand anderes, ich weiß nicht mehr, wer«, KOS 90) aus der Kneipenzeit zurück. Ergänzt wird diese Art »Stoffsammlung« durch die Rezeption literarischer Texte. Dabei wird die Vergil- und Eliot-Lektüre vom Erzähler unmittelbar auf die eigene Situation bezogen. »Merkwürdig war, wie das mit meiner Lektüre zusammenging, zum Beispiel das Motiv der Polizeistunde am Schluss von WASTE LAND von T. S. Eliot: HURRY UP PLEASE IT'S TIME.<sup>523</sup> Bei Eliot ist das religiös fundiert: der Aufruf zum Jüngsten Gericht. Der graue Morgen, wenn die Kneipen schließen. Die Kneipen sind die Paradiese, aus denen man die Zeit vertreiben kann. Und wenn man nach Hause geht, bricht das Jüngste Gericht an. Das konnte ich in GERMANIA auch politisch verwenden: die Unterbrechung des Vergil über das goldene Zeitalter durch den Wirt, der die Polizeistunde ausruft.« (KOS 91) Die Erledigung der kommunistischen Utopien durch ihren Totengräber Stalin wird am Schluss der Szene HOMMAGE À STALIN 2 durch die Figur des Schädelverkäufers in den Versen der 4. Ekloge Vergils BUCOLICA bestätigt. Doch die wiederholte Absage an die Einlösung der kommunistischen Idee mittels der Desavouierung ihres Sprechers als abgehalfterter Nazi-Historiker hält sie zugleich als Möglichkeit im Stücktext lebendig. In KRIEG OHNE SCHLACHT ist der Ruf des Wirts aus GERMANIA – »Herrschaften heben sie den Arsch von meinen Stühlen. Polizeistunde.« (W 4 352) – in die Beschreibung politischer Trockenlegungsmaßnahmen überführt. »Diese Kneipen sind nach und nach geplant und zu Cafés gemacht worden, kontrollierbar, nicht mehr proletarisch. [...] Es lief alles darauf hinaus, die Zeit von 1933 bis 1945 zu verdrängen. Das durfte es nicht gegeben haben, nur das alte Berlin, das davor.« (KOS 89) Eine Folge der Ausrottung des authentischen proletarischen Milieus und ihrer Agora, der Kneipe, ist der Rückzug der proletarischen Öffentlichkeit in die eigenen vier Wände, wie sie Müller Anfang der achtziger Jahre beschreibt. Auf den Trümmern ihrer ausgelöschten Kultur entsteht »DAS NEUE Fickzellen mit Fernheizung« (W 5 81). In KRIEG OHNE SCHLACHT wird diese Rückzugsbewegung als Festungsbau begründet: »Nach der Machtübernahme [der SED] in der DDR konnte man keinen Schuh mehr vor die Tür stellen, das Leben fand zwischen vier Wänden statt. In einem System, das auf der Verwaltung des Mangels beruht, wo Macht nicht durch Geld definiert ist, bedeutet Macht das Gegenteil von Freiheit. Die ersten Gefangenen des Systems sind die Führer, die herrschende Schicht ist die unterdrückte.« (KOS 97) Die fatalen Folgen findet Müller ebenfalls in Vergils Hirtengedichten vorgeprägt: »ZU SCHIRMEN DIE STADT MIT MAUERN ... IST DA KEINE NOT MEHR.« (W 4 352) Die kommunistische Utopie wird einem trügerischen, ideologisch nur unzureichend zu bemäntelnden Status quo geopfert, deren Führern die »Verwaltung des Mangels« obliegt, »die Paranoia der Befestigung auf Kosten der Substanz« (s. a. W 8 705). Gezwungen sich einzumauern, betreiben sie die »Kolonisierung der eignen Bevölkerung.« (KOS 245)

Im Interview räumt Müller eine in der Erfahrung des Faschismus gründende partielle Identifizierung mit der Macht ein: »Ich war immer auf beiden Seiten.« (GI 3 106) Daraus ergibt sich ein überaus ambivalentes Verhältnis zum Staat und seinen Organen. »Der Zweck von unserm Staat ist, dass er aufhört. / Nicht wenn die Posten verteilt sind, ist er fertig / Sondern, wenn er nicht mehr gebraucht wird« (W 3 277), zitiert der Parteifunktionär Flint in

---

<sup>523</sup> Das Zitat entstammt dem zweiten Teil von Eliots THE WASTE LAND, A GAME OF CHESS.

Müllers Stück DIE UMSIEDLERIN Nietzsches ZARATHUSTRA<sup>524</sup>. Den staatlichen Behörden der DDR war die Sprengkraft Müllers Formulierungen – im Gegensatz zu Müller selbst – durchaus bewusst: Sie führte zu seinem Ausschluss aus dem Schriftstellerverband der DDR, zu Publikations- und Aufführungsverboten. Dass Müller auf der anderen Seite der Mauer Bühne und Publikum fand, war die andere Bedingung seines Nichtverstummens. Trotz seines gespannten Verhältnisses zur Macht, war Müller die Existenz der DDR als (ästhetische) Idee – weniger die Verwurstung dieser Idee in der Praxis – zeitlebens wichtig. Sie lieferte die selbst behauptete Voraussetzung seines Schreibens und stellte einen Motor seiner künstlerischen Produktivität dar. Dass Partei und Staat an sich nicht genügend legitimiert, im Gegenteil, sogar »denunziert und diskreditiert« (HMA 4487, 101) waren, spielte keine Rolle, so lange die Alternative zu »Sozialismus oder Barbarei [...] Untergang oder Barbarei« (KOS 411) hieß. Als Gegenargument führt Müller in KRIEG OHNE SCHLACHT Brecht an: »Brecht war das Beispiel, dass man Kommunist und Künstler sein konnte – ohne das oder mit dem System, gegen das System oder trotz des Systems.« (KOS 112)

Im Gespräch mit Hellmuth Karasek äußerte Müller bereits 1983 den Zusammenhang von Schreiben und Staat, beziehungsweise dem Erfahrungsdruck als Movens seiner Arbeit als Dramatiker: »Die DDR ist mir wichtig, weil alle Trennlinien der Welt durch dieses Land gehen. Das ist der wirkliche Zustand der Welt, und der wird ganz konkret in der Berliner Mauer. In der DDR herrscht ein viel größerer Erfahrungsdruck als hier, und das interessiert mich ganz berufsmäßig: Erfahrungsdruck als Voraussetzung zum Schreiben.« (GI 1 135) Der topografischen Begründung einer historischen Erfahrung, die vermag, in der Berliner Mauer »Stalins Denkmal / Für Rosa Luxemburg« (W 5 243) zu sehen, wird hier bereits die subjektive Abhängigkeit des Dramatikers von einem »Rahmen [...], der nicht von mir ist, den ich dann anders ausfülle, als er bisher ausgefüllt worden ist« (LV 108), angezeigt: Der Staat als künstlicher Widerstand, an dem sich der Künstler abarbeitet. Besonders in den zahlreichen Gesprächen der frühen neunziger Jahre, aber auch in essayistischen Entwürfen – wie der hier zuletzt zitierte Ausschnitt aus einem Nachlasstext zu den Stasi-Vorwürfen zeigt – wiederholt Müller beinahe staccatohaft, die Grunderfahrung von Macht, Gewalt, Gegengewalt, Ausgrenzung und partieller Identifikation.

Ich bin unter der einen Diktatur aufgewachsen und unter der nächsten erwachsen geworden. Die war zuerst eine Gegendiktatur, eine Gegengewalt für mich, selbst in stalinistischer Form. Ich konnte mich damit halb identifizieren. [...] Sogar mit der Gewalt, so lange sie nicht mich selbst betraf. Man gewöhnt sich an die Gewalt, man ist sogar fasziniert von ihr. (GI 3 78f.)

Wenn man schreibt, ist man angewiesen auf eine Grunderfahrung, von der man geprägt wurde. Meine Grunderfahrung war: Staat als Gewalt. Auf der einen Seite die faschistische Gewalt, auf der anderen die kommunistische – in Klammern: stalinistische – Gegengewalt. Mit der konnte ich mich identifizieren. Auch aus ganz subjektiven autobiografischen Gründen. Das war für einen Dramatiker natürlich eine produktive Situation. (GI 3 154)

---

<sup>524</sup> »Dort, wo der Staat aufhört, da beginnt erst der Mensch, der nicht überflüssig ist: da beginnt das Lied des Notwendigen, die einmalige und unersetzliche Weise.« (Nietzsche-W 2, 316)



Ich konnte mich identifizieren mit dem (diktatorischen) Gegenentwurf zur Nazidiktatur, die meine Kindheit zum Trauma gemacht hat [...] und manchmal [...] auch mit dem Terror der Besatzungsmacht, der von der Intention her gegen Angehörige von Schichten gerichtet war, die ich, mit vielleicht schon ideologischem Blick, aus den Demütigungen meiner Kindheit, für meine Feinde hielt. (W 8 603)

Die Zitatfolge ließe sich beliebig um weitere Textpassagen aus diesen und weiteren Interviews ergänzen (s. a. GI 3 58, 85, 97f., 140). Die Struktur bleibt immer die gleiche. Die traumatische Grunderfahrung latenter und tatsächlich erfahrener Gewalt, die mit dem »Verratsschock« (KOS 24) durch den Autobahnaufsatz auch in die häusliche »Festung« (ebd.) Einzug hält und zumindest einen »Riss« (ebd.) hinterlässt, bildet deren Ausgangspunkt. Die soziale Ausgrenzung aufgrund der politischen Verfehlungen des Vaters (unter den Nazis erst, dann in der SBZ/DDR), beziehungsweise infolge der kulturellen Differenzen im Zuge des Umzugs von Sachsen nach Mecklenburg, schärfen die Ressentiments des Ausgegrenzten gegen die ihm feindlich gesinnte Umgebung. Die Genugtuung über die Erniedrigung der Feinde nach dem Untergang des Dritten Reichs hat ihre Ursachen, so suggeriert Müller, in diesen frühen Verwundungen. Doch der Racheimpuls allein ist mitnichten in der Lage, einen künstlerischen Impuls zu induzieren. Dazu bedarf es der frühen Verwundungen. Die neuen Verletzungen dienen dazu, die alten Wunden offen zu halten, aus denen die Produktivkraft Müllers Kunst erwächst. Dies geschieht über die Identifizierung mit einer zum Zeitpunkt der Identifikation schon mit dem stalinistischen Todesvirus infizierten Idee des Kommunismus. Die »produktive Situation« besteht eben nicht in der Befreiung *von der einen*, sondern in ihrer Ersetzung *durch die andere* Diktatur, die ihrem Anspruch, eine gerechtere Welt zu schaffen – Müllers Beharren auf »Chancengleichheit« (W 8 208) als Minimalforderung des Kommunismus stellt eine bewusst entideologisierte Variante dieses Anspruches dar – nicht gerecht werden kann. Im Gegenteil zementiert sie von Beginn an eine bürgerliche Moral unter sozialistischem Vorzeichen. Ansätze des Neuen werden auf allen gesellschaftlichen Ebenen institutionell abgewürgt. Die Arbeit an der sozialistischen Gesellschaft weicht einer ebenso hohlen wie verräterischen Rhetorik, die das Ziel zum Vorwand macht. Trotz der oder gerade wegen dieser Müller bewussten und von ihm wiederholt problematisierten Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit, bleibt die Folie der Diktatur die einzige Alternative zur westlichen Welt, die infolge der Unterwerfung des Ethos unter die Ökonomie zunehmend von »Zombies« (GI 1 121) besiedelt werde. Dies lässt die Aufrechterhaltung des Status quo notwendig erscheinen. Zumal für den Dramatiker gilt hier jener Satz Müllers späteren Bühnenbildners, des griechischen Künstlers Jannis Kounellis, dem zufolge der autoritäre Staat das Drama impliziere. »Drama hat mehr mit Staat zu tun als andre literarische Gattungen. Da gibt es auch ein bestimmtes Verhältnis zur Macht, auch eine Faszination durch Macht, ein Sich-Reiben an Macht und an Macht teilhaben, auch vielleicht sich der Macht unterwerfen, damit man teilhat. Und was dann im Laufe der Jahre mit meinen Texten passiert ist, geht weniger von mir aus, es ist ein Reflex auf die Aushöhlung der Macht. Zuletzt war da nur noch ein Vakuum, und darauf reagieren die Texte. Das ist dann die Suche nach einer Macht, an der man sich noch reiben kann.« (KOS 113)

Der Staat im Verhältnis zum Künstler ist spätestens seit Platons POLITEIA Thema der Literatur. Bei Platons Staat handelt es sich bekanntlich um eine Idealkonstruktion. Dass die Künstler und insbesondere die Dichter aus seinem Ideal-Staat verbannt werden sollen, liegt nicht zuletzt in der mimetischen Verführungskraft ihrer Kunst begründet, die die einfachen

Bürger von ihren eigentlichen Aufgaben für die Polis abzuhalten imstande ist.<sup>525</sup> Bereits bei Platon wird die Befürchtung des Staatsphilosophen deutlich, dass die mimetische Funktion der Kunst, die Nachahmung, vielmehr eine Vorahnung sein könnte, ein virtueller, mithin realer Gegenentwurf. Eine ähnliche Position wie bei Platon kommt der Literatur in der Gesellschaft der DDR zu, indem ihr durch eine angemäßte Erziehungsfunktion, ein ungerechtfertigt hoher Stellenwert für die Entwicklung einer sozialistischen Ethik zugestanden wird. Das Zurücktreten ästhetischer Belange hinter das Primat einer kulturpolitischen Funktionalisierung der Künste in der ›Literaturgesellschaft‹ (Becher) DDR wird in KRIEG OHNE SCHLACHT gleichzeitig als Voraussetzung für die eigene Arbeit und Grund ihrer erfolgreichen Verhinderung anerkannt. So verhindert etwa das Verbot der UMSIEDLERIN, wie der Erzähler zynisch feststellt, dass aus dem Dramatiker ein erfolgreicher und mithin überflüssiger Komödienautor werden konnte. Er vergleicht die eigene Situation mit der Brechts. »Ohne Hitler wäre aus Brecht nicht Brecht geworden, sondern ein Erfolgsautor. DREIGROSCHENOPER, MAHAGONNY, das wäre glänzend weitergegangen, aber Gott sei Dank kam Hitler, dann hatte er Zeit für sich.« (KOS 187) Den Stellenwert des Künstlers in der Gesellschaft sowie die Auseinandersetzung mit der Frage des »staatlichen Misstrauens gegen die Kunst von Plato bis Shdanow« (HMA 4414) greift Müller wiederholt auf. Immer wieder kommt Müller auf Autoren wie Shakespeare, Grabbe, Kleist oder Büchner zurück, die ihm als Figuren und Folien der Konfrontation von Kunst und Macht, mithin der gesellschaftlichen Verantwortung des Künstlers dienen.

Angesichts dieser Tatsache liegt es nahe, das oben beschriebene Verhältnis des Künstlers zum Staat als »Beziehungs-drama zwischen einem Staat und seinem bestgehassten und meistgefürchteten Stückeschreiber«<sup>526</sup> zu bezeichnen. Doch vernachlässigt eine solche Reduzierung, dass dieses »Drama« Bestandteil einer poetischen Konstruktion ist, deren Kern nicht primär im Verhältnis Künstler – Staat zu suchen ist, sondern in der Kunst selbst. Zwar macht der »Aufenthalt in einem Material« den Autor zum Teil dieses Materials und bezieht ihn so auf die empirische Wirklichkeit, in die er eingestellt ist. Doch gehen sowohl Impetus der Texte als auch die Texte selbst weit über dieses Beziehungsgeflecht hinaus. Nicht im Aufeinanderprallen der Interessen des Staates mit den subjektiven Impulsen des Künstlers ist der Konflikt zu suchen, vielmehr bildet das gespannte Beziehungsgeflecht zwischen beiden die Bühne, auf der der Autobiograf den Konflikt mit seiner Biografie ansiedelt. Denn der autobiografische Akt besteht nicht in der Beschreibung eines Geworden-Seins, sondern ist selbst ein Werden, mithin in ständigem Wandel begriffen. Im Gefüge dieses Konfliktes ist der Staat als poetische Konstruktion oder Kunstprodukt kenntlich, zu der sich die Ich-Konstruktionen ins Verhältnis setzen. Die Grundstruktur dieses Erzähler und Staat umfassenden Materials ist das Phänomen der Macht als Widerpart. Entscheidender noch ist die Erfahrung des Bruchs: »Gerade diese schwarze Folie der Diktatur und dieses gebrochene oder ambivalente Verhältnis zum Staat war für mich ein Movens, also eine Inspiration zum Schreiben.« (GI 3 98) In der DDR habe die Differenzenerfahrung vorrangig in der Diskrepanz

---

<sup>525</sup> In Platons POLITEIA (10. Buch) heißt es: »Wir dürfen also als ausgemacht annehmen, dass alle Künstler in der Nachahmungspoesie, von Homer an gerechnet, in bezug auf geistige Tüchtigkeit und die anderen Gegenstände ihrer Darstellung nur nachahmende Schattenbildkünstler sind und die eigentliche Wahrheit nicht erfassen; sondern, um in dem Beispiel von vorhin fortzufahren, der Maler stellt einen Schuhmacher nur zum Scheine hin, ohne dass er selbst etwas von der Schuhmacherei versteht noch die Leute, für die er ihn darstellt, indem diese nur nach den Farben und Umrissen gucken, nicht wahr?« (Platon-SW 2, 375)

<sup>526</sup> Löffler, Sigrid: Feind im Spiegel. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt vom 17. 7. 1992

»zwischen der Phrase und der Realität« (GI 3 140) bestanden oder, wie der Reflex auf die Autobiografie im Interview zeigt, in der zunehmenden »Diskrepanz zwischen einer Utopie im Programm, die für mich eigentlich nie in Frage stand, und der Realität des Programms, die miserabel war.« Müller fügt hinzu: »Und aus dieser Diskrepanz ergab sich eine Spannung, und das Leben in so einer Struktur brachte einen sehr großen Erfahrungsdruck. Ich würde es mal ganz ästhetizistisch formulieren: Es gibt einen Text von T. S. Eliot, wo er schreibt: Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung. Das heißt, man schreibt einfach besser, wenn der Erfahrungsdruck höher ist.« (Müller 1992, 9) Das Eliot-Zitat rekurriert auf ein existenzielles Kunstverständnis, das eine Trennung von Leben und Kunst nicht kennt. Die Selbstbedeutung des Autors erfolgt demzufolge nicht als Introspektion des Ich-Erzählers, sondern als Inszenierung einer Dichterrolle, die ihr Selbstverständnis aus einem Konflikt bezieht. Aus dem permanenten Krieg (einem Krieg, der bereits im ersten Satz der Autobiografie erklärt wurde) leitet der Autor-Krieger seine poetische Autorität ab. Sie bezieht ihre Legitimation aus der unablässigen »Suche nach einer Macht, an der man sich noch reiben kann.« (KOS 113)

Eine alternative Darstellung der Gründe für das Verbleiben in der Sowjetischen Besatzungszone nach der Westflucht des Vaters unterläuft die Beziehungsstruktur zwischen Staat und Künstler, welche die künstlerische Produktivität in der »Grunderfahrung« von (staatlicher) Gewalt begründet wissen will. »Es war auch eine Flucht vor der Schwangerschaft meiner Freundin in Frankenberg. Ich habe Schwangerschaft immer als Freiheitsberaubung betrachtet. Brecht: ›Aber Kinder fürchtet sogar Baal.‹ Kinder machen erpressbar und abhängig.« (KOS 109) Die Konjunktion »auch« zeigt an, dass es sich um *eine* Möglichkeit handelt, eine virtuelle Alternative oder Variation zur offenbar bevorzugten »politischen« Konstruktion der Bedingungen eigenen Schreibens. Im Gespräch mit Gabriele Dietze und Otto Kallscheuer räumt Müller bezüglich dieser Situation ein: »Das war also meine historische Entscheidung für den Sozialismus. Später hatte ich mir eine politische Entscheidung nacherfunden und das Ursprungsmotiv absolut vergessen.« (LN 88) Man darf freilich davon ausgehen, dass es sich bei den »persönliche[n] Gründe[n]« (KOS 109) – ebenso wie im anderen Fall der »politische[n] Entscheidung« um Texte und also Konstruktionen handelt, im umfassenden Sinn also um Literatur.

Zugleich nimmt das Bild der »Schwangerschaft« als Entscheidungshilfe für den Osten auf eine literarische Praxis Heiner Müllers bezug, der Texte Jahre, oft Jahrzehnte lang in der Schublade ließ, bevor er sie zur Veröffentlichung/Aufführung freigab oder zu neuen Textgebilden fügte. Die Möglichkeit, Texte ruhen zu lassen, beziehungsweise die Unmöglichkeit ihrer Publikation, entzogen die poetischen ›Embryonen‹ dem Druck der unmittelbaren ›Austragung‹ und somit der Unterwerfung des »Marktes«, beziehungsweise bezüglich der DDR, in der aufgrund staatlicher Lenkung von einem Marktzwang kaum die Rede sein kann, besser: ihrer Rezeption. Diese Praxis lässt sich nur schwer vorstellbar *nicht* mit dem »Druckgenehmigungsverfahren« in der DDR in Zusammenhang bringen. Unabhängig davon beweist sie indes eine den Äußerungen Müllers gegenläufige Tendenz der Angewiesenheit seiner künstlerischen Produktion auf den öffentlichen Raum des Theaters: So lange ihr materieller Bestand (und sei es in der Schublade oder gerade dort) gesichert war, waren die Texte auch jenseits des Diskurses und unabhängig von ihrer Rezeption Bestandteil der Wirklichkeit. Im einem Gespräch mit Alexander Kluge das den Titel HERZKÖNIGIN

AM JÜNGSTEN TAG<sup>527</sup> trägt, findet sich diese zunächst verstörende Passage, die auf eine assoziativ und terminologisch vollkommen anders gelagerte Art und Weise auf das Verhältnis Müllers zum Staat rekurriert:

*Kluge:* Wie würdest du dein Land, was immer das ist, wie würdest du das vergleichen? Würdest du das mit `ner Frau vergleichen so wie Frankreich?

*Müller:* Das ist eine Frage, auf die ich überhaupt nicht gefasst bin. Aber ich würde es natürlich mit einer Frau vergleichen, ja. Auf keinen Fall mit einem Vater oder einem Mann. Das ist schon eine Frau.

*Kluge:* Du könntest es ja auch mit einer Sache vergleichen.

*Müller:* Nein, das ist schon eine Frau.

*Kluge:* Und wie sieht diese Frau aus? Wie auf den Fünf-Mark-Scheinen des Dritten Reichs, bei der Währungsreform, eine Arbeiterin?

*Müller:* Das war eine schöne Frau.

*Kluge:* Eine Kellnerin?

*Müller:* Eine Kellnerin könnte es sein, ja.

*Kluge:* Arbeitende Bevölkerung, nicht eine Prinzessin oder keine Jeanne d'Arc, keine bewaffnete Frau? In Frankreich hat sie eine Mütze auf und ein Schwert in der Hand.

*Müller:* Nein, eine Kellnerin ist gut. (LV 59f.)

Was hier geschieht ließe sich als Umkehrung dessen beschreiben, was Müller in KRIEG OHNE SCHLACHT als Verdrängung des revolutionären Diskurses durch den staatlichen Diskurs im Zuge der Gründung der DDR beschreibt (»Der Marxismus ist vom Staat, von der Partei, allmählich zersetzt worden, der revolutionäre Diskurs vom staatlichen erstickt«, KOS 123). Man muss sogar noch weiter gehen und von der Aufhebung des politischen Diskurses selbst sprechen. Die politischen Begriffe »Staat« und »Diktatur« sind der unbestimmten Bezeichnung »Land« gewichen, die im zitierten Dialog keine unmittelbare topografische Entsprechung erkennen lässt (Kluges Versuch der Herstellung einer Verbindungslinie zu Jeanne d'Arc/Frankreich wird verworfen). Es handelt sich um eine Deterritorialisierungsbewegung, die eine Fluchtlinie zieht. Diese Fluchtlinie findet im Titel Kluge/Müllers letzten Interviewbandes einen Bezugspunkt: dem »Landvermesser«<sup>528</sup>. Die Vermessungsinstrumente zerteilen die Landschaft, ohne sie zu segmentieren. Wie in Kafkas Roman DAS SCHLOSS bleiben Auftraggeber und Auftrag unbekannt. Die Bevorzugung der Kellnerin vor einer schwertbewehrten Jeanne d'Arc kann als weiterer Hinweis darauf gelesen werden, dass Müller die Kriegsgeräte zum Zeitpunkt des Gesprächs bereits gegen die Instrumente des Landvermessers eingetauscht hat.<sup>529</sup>

---

<sup>527</sup> Der Titel des wenige Wochen vor Müllers Tod im RTL ausgestrahlten Gesprächs zitiert die den letzten Vers des Gedichts aus den siebziger Jahren (s. a. W 1 215), das Müller während des Gesprächs vorlas.

<sup>528</sup> Alexander Kluge/Heiner Müller: ICH BIN EIN LANDVERMESSER. Gespräche mit Heiner Müller. Neue Folge. Berlin 1996

<sup>529</sup> In Kafkas Roman DAS SCHLOSS, spielt die Figur des Wirtsmädchens eine zentrale Rolle.

## 6.7. 1953, Zweiter Clown im kommunistischen Frühling

In Müllers zwischen 1956 und 1971 entstandenem Stück *GERMANIA TOD IN BERLIN*, das bis zur politischen Auflösung der DDR weder aufgeführt (DDR-Erstaufführung 1989) noch gedruckt (DDR-Erstdruck 1988) werden durfte, finden sich zwei Szenen, die Reminiszenzen an den 17. Juni 1953 enthalten. Grotesker Weise sind es gerade diese Szenen, die auch in der Bundesrepublik (Erstdruck 1977 in Berlin, Uraufführung 1978 an den Münchner Kammerspielen) auf heftige Kritik stießen. Müller wurde vorgeworfen, die Propagandalügen der SED zu kolportieren. Die Szene *DAS ARBEITERDENKMAL* nimmt Bezug auf das historische Epizentrum des Aufstands in Berlin, die Großbaustelle der Stalinallee. Die Bauarbeiter (darunter bei Müller ein ehemaliger Nazigeneral und ein in die ›Produktion‹ versetzter Minister) reagierten mit ihrem Protest damit unmittelbar auf die im Mai beschlossenen Normerhöhungen durch das Zentralkomitee der SED, die auch nach der Verkündung des »Neuen Kurses« im Zentralorgan der SED, dem »Neuen Deutschland«, nicht rückgängig gemacht wurden. Bei Müller steht im Mittelpunkt der Szene der alte Maurer Hilse<sup>530</sup>, der wie bereits *DER GLÜCKLOSE ENGEL* der Geschichte in der Verschüttung (die hier von Steine werfenden Jugendlichen ins Werk gesetzt wird) verschwindet und zum »Arbeiterdenkmal« (W 4 364) erstarrt. Eine zweite Szene (*DIE BRÜDER 2*), die vor dem Hintergrund der Juniereignisse von 1953 handelt, endet mit der Ermordung eines Kommunisten im Gefängnis<sup>531</sup>. In der Gefängniszelle trifft der *KOMMUNIST* seinen Bruder wieder, der in den Folterkellern der Gestapo zum NAZI umgeschmiedet wurde. Der Kommunist hatte dem Bruder die Kugel verweigert (»Ich wollte mir die Hand nicht dreckig machen«, W 4 370), die ihn davor bewahrt hätte, zum Rädchen in der Mordmaschinerie der Nazis zu werden (»Im Knochenbrechen war ich Spezialist. / Männer, Frauen und Kinder in Orel«, W 4 369). Während die rasselnden Ketten der gegen den Aufstand aufgefahrenen Panzer »die Internationale« (W 4 372) auf den Asphalt schreiben, stürzen sich der Nazi-Bruder und die beiden anderen Zelleninsassen (Ein Brückensprenger und ein Serienmörder namens Gandhi) auf den Kommunisten. Dessen letzte Worte, »Wer bin ich?« (ebd.), liefern nicht nur einen Hinweis auf den Stellenwert des Individuums im sozialistischen Kollektiv (»Einer ist keiner«) und stellen damit eine Reminiszenz an den Grundwiderspruch kommunistischer Teleologie dar. Sie weisen zugleich auf eine alternative Bruderszene aus dem Stück *DIE SCHLACHT* voraus: »Ich bin der eine und der andre ich. / Einer zuviel. Wer zieht durch wen den Strich.« (W 4 473). Auch das Eingangszitat der Autobiografie aus *LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN* wird darin aufgerufen: »Soll ich von mir reden Ich wer / Von wem ist die Rede wenn / Von mir die Rede geht Ich wer ist das« (KOS 9). Die Aussagen formulieren die Frage nach dem Sprecher, dem Ich, beziehungsweise dem – möglicherweise aufgelösten – Aussagesubjekt, zuletzt nach dem Sprechen selbst. Als Material spielt der 17. Juni in *GERMANIA* eine untergeordnete Rolle. Der Fokus der entsprechenden

---

<sup>530</sup> Norbert Otto Eke weist darauf hin, dass Müller hier nicht nur die Figur aus Gerhart Hauptmanns *DIE WEBER* zitiert, sondern auch Hinweise auf den »Lohndrucker« Balke und den »Held der Arbeit« (W 4 383) der Szene *BRANDENBURGISCHES KONZERT 2* aus dem *GERMANIA*-Stück enthält (s. a. Eke 1999, 180f.).

<sup>531</sup> Im Zuge des Aufstandes vom 17. Juni 1953 war es auch zu Gefangenenbefreiungen gekommen. Der Kommunist in der Szene *DIE BRÜDER 2* hofft darauf, dass der Aufstand niedergeschlagen wird (»Genossen, haltet das Gefängnis. Schießt«, W 4 369), eine Hoffnung die – nicht nur symbolisch – seinen sicheren Tod einschließt (»Seinen Kommunismus erlebt er sowieso nicht«, W 4 372).

Szenen richtet sich nicht auf die empirischen Vorgänge des sogenannten Arbeiter- oder Volksaufstandes, er dient vielmehr als Folie zur Darstellung grundlegender Widersprüche der gesellschaftlichen Entwicklung, die in der ersten Szene auf ein geschichtsphilosophisch grundiertes Bild verweist (das *ARBEITERDENKMAL* als Metamorphose des benjaminschen Engels der Geschichte) in der zweiten ins Mythologische gewendet wird (Bruderkonflikt). Im Gewaltakt der Niederschlagung des Aufstandes mithilfe der sowjetischen Panzer wird dabei das Dilemma der kommunistischen Utopie kenntlich. Müllers beklemmendes Fazit: Die Idee einer allumfassenden humanen Gesellschaft lässt sich nur mit den Mitteln äußerster Gewalt und Freiheitsbeschneidung herstellen.

Der Blick auf die Darstellung des 17. Juni 1953 in *GERMANIA TOD IN BERLIN* wirft ein Schlaglicht auf die Beschreibung der Ereignisse im Kapitel »Der 17. Juni 1953« in *KRIEG OHNE SCHLACHT*. In beiden Fällen tritt das brisante – von der DDR-Führung als vom Westen gelenkter »faschistischer Putschversuch« bezeichnete, im Westen als Beweis für die brutal niedergeworfenen Demokratie- und Freiheitsbestrebungen der ostdeutschen Bevölkerung mythologisierte – Ereignis in den Hintergrund. Es wird zur Folie für die Darstellung tiefer liegender Konflikte, die im 17. Juni lediglich eine aktuelle Projektionsfläche finden. Im Text der Autobiografie wird dabei eine klare Zweiteilung unternommen. Schildert Müller im ersten Teil die Geschehnisse aus der subjektiven Perspektive des scheinbar unbeteiligten Flaneurs, der »den 17. Juni [...] nur als Beobachter erlebt« (KOS 132), richtet sich sein Blick im zweiten Teil auf die Strukturen des Geschehens, die Dramatik, die die eigenen Erlebnisse in den Bereich der Fabulation verweisen: »Man sieht ja immer nur Segmente, wenn man selbst dabei ist. Es war einfach interessant, ein Schauspiel.« (KOS 133) Verdeutlicht wird das durch die Berufung auf eine Geistererscheinung. »Ich wohnte damals in Pankow, ich hatte im Radio gehört: Streik, Stalin-Allee, Demonstrationen. Ich wollte mir das ansehen und ging zur Straßenbahn, die Straßenbahn fuhr nicht, dann bis zur U-Bahn, die U-Bahn fuhr auch nicht. Aus dem U-Bahn-Schacht stieg Stephan Hermlin, pfeiferauchend. Er war der einzige bekannte Prominente, den ich auf der Straße gesehen habe. (Ich muss ein Gespenst gesehen haben. Hermlin sagt, dass er zu dieser Zeit in Budapest war.) Ich bin dann zu Fuß ins Zentrum, bis in die Leipziger Straße, vor dem Haus der Ministerien stand ein Pulk von Leuten, Funktionäre, einen davon kannte ich. Ich merkte, die Leute waren eher angenehm erregt. Dann bin ich in Richtung Alexanderplatz gelaufen, und da wurde es dann schon turbulent, da brannten Kioske, da war schon zu sehen, was der Brecht ganz gut beschrieben hat: Es bildeten sich Klumpen von Leuten, und es stiegen Redner daraus hervor. Ein fast biologischer Vorgang. Für Brecht waren das die Feme-Gesichter, hagere, fanatische Gesichter. »Spitzbart weg! Russen raus!«-Rufe.« (KOS 132) In einem späteren Interview wird auf die Unschärfe der Erinnerungsbilder erneut Bezug genommen. »Es ist schwierig sich zu erinnern, weil sich das, was man erlebt hat und das, was man später gelesen hat, überschneidet.« (GI 3 196) Die Erinnerung an die Ereignisse ist durch spätere Einsichten und Lektüren (Brecht, Heym<sup>532</sup>) perforiert, was Müllers primärem Interesse an der »Verarbeitung von Realität« (GI 1 64) entspricht. Der Text erscheint in diesem Sinne als Schnittstelle unterschiedlicher Diskurse. Der Darstellung geht es nicht um empirische Annäherung oder historische Bewertung, sondern um die Dramaturgie der Ereignisse, die Bewegungen unter der Oberfläche. »Mir sind da nur ein paar

---

<sup>532</sup> Stefan Heyms Roman *5 TAGE IM JUNI* erschien erst im November 1989 in der DDR.

Zusammenhänge aufgefallen. Vorher gab es so was wie den Neuen Kurs, und das war auch im ›Sonntag‹ so, der ganze Propaganda- Apparat wurde in Frage gestellt. Mein kritischer Artikel über Radiosendungen in der DDR, geschrieben im Auftrag der Redaktion, war dann schon nicht mehr gedruckt worden. Der Wind hatte sich schon wieder gedreht.« (KOS 133f.) Der »Neue Kurs«, als Kommuniqué der SED am 10. Juni 1953 im »Neuen Deutschland« abgedruckt, war eine Folge der Rücknahme Stalins DDR-Politik (Stalin war am 5. März 1953 gestorben), die der Staatsführung, die zu diesem Zweck eigens nach Moskau beordert wurde, wenige Tage zuvor nahegelegt worden war.<sup>533</sup> Der Kurswechsel zieht eine Folge kritischer und selbstkritischer Veröffentlichungen nach sich, zu denen auch der von Müller erwähnte Beitrag über [Das Staatliche Rundfunkkomitee ...] (W 8 518–525) gehört. Dass der »Neue Kurs« nicht zur Entspannung der Lage führte, mochte einen schwerwiegenden Grund in der Aufrechterhaltung der Arbeitsnormerhöhung haben, die erst im »Neuen Deutschland« vom 17. Juni zurückgenommen wurde. Der Erzähler beschreibt die Haltung der sowjetischen Führung als »die wirkliche Geschichte« (KOS 137). Ulbrichts Ruf nach den sowjetischen Panzern wäre nach den geheimen Gesprächen zwischen der DDR-Führung und Moskau die einzige Möglichkeit gewesen, die eigene Macht zu erhalten. So hätte der Aufstand – Ironie der Geschichte – genau das verhindert, was er erreichen wollte: Demokratisierung, freie Wahlen, das Ende der sowjetischen Fremdbestimmung – und darüber hinaus die rasche Zurücknahme des »Neuen Kurses«.

»Der Ausgangspunkt in Berlin war die Stalin-Allee, Bauarbeiter. Da gibt es eine ganz gute Untersuchung drüber. Die Bauarbeiter-Gewerkschaft war vor dem Krieg die Gewerkschaft mit den meisten Kommunisten, also dann danach mit den meisten Lücken. Nach dem Krieg wurde nichts so dringend gebraucht wie Bauarbeiter, die Russen haben alles, was Nazi gewesen war – außer den, nach ihren Kategorien, Kriegsverbrechern –, auf den Bau geschickt, das waren Offiziere, Studienräte, Lehrer, Angestellte, Beamte. Die wurden alle Bauarbeiter, das heißt, sie kriegten die beste Verpflegung, Schwerstarbeiterzuschläge, ihre Kinder waren Arbeiterkinder und durften bevorzugt studieren.« (KOS 134f.) Der Aufstand wird hier als Folge der Kommunistenverfolgung im Dritten Reich beschrieben. Durch die mit Privilegien verbundene Strafversetzung der Nazi-Elite auf die Baustellen der Republik (ein Thema das Müllers frühen Stücke wiederholt aufgreifen), wo sie die Plätze der Opfer des von ihnen getragenen Systems einnehmen, erfährt die Propaganda-Lüge des SED-Zentralkomitees scheinbar eine nachträgliche Legitimation. Eine sich anschließende Anekdote schildert, wie Walter Ulbricht dem Schriftsteller Jan Koplowitz den 17. Juni erklärt, und zwar gerade nicht wie im offiziellen Sprachgebrauch als »faschistischen Putschversuch«, sondern als Intrige »eines geschassten Funktionärs« (KOS 137). Eine Begründung für das schnelle Verebben des Aufstandes wird vom Erzähler mit dem Hinweis auf die Semesterferien gegeben: »... dass die Niederwerfung des Aufstandes so reibungslos geklappt hat [...] hing wohl auch damit zusammen, dass der 17. Juni in die Semesterferien fiel, die Studenten konnten sich gar nicht beteiligen, weil sie nicht da waren.« (KOS 134)

---

<sup>533</sup> Die SED-Politbüromitglieder Walter Ulbricht, Otto Grotewohl und der Chefideologe der Partei, Fred Oelßner, wurden zu Geheimberatungen nach Moskau bestellt. Hier wurde ihnen das Memorandum "Über Maßnahmen zur Gesundung der politischen Lage in der Deutschen Demokratischen Republik" übergeben, in dem der 1952 von Stalin veranlasste politische Kurs von seinen Erben im Kreml zurückgenommen wurde. Die Delegation kehrte mit der strikten Auflage nach Ostberlin zurück, die Krise in der DDR durch eine Revision des bisherigen politischen Kurses zu entschärfen.

Die Äußerungen zeigen deutlich, dass der Erzähler an einer differenzierten Darstellung historischer Tatsachen nicht interessiert ist. Er begnügt sich mit dem Material, das durch die Reflexe auf dieses Ereignis zutage gefördert wird. »Ich hatte selbst keine Hoffnungen, auch keine zerschlagenen, ich war Beobachter, nichts weiter.« (KOS 134) Der Satz gibt die (interesselose) Haltung des Künstlers wieder. Für ihn besitzen die historischen Vorgänge lediglich Materialwert. Als Künstler kann er das Geschehen nicht nach moralischen Kriterien beurteilen. Er muss sich mit allen Positionen identifizieren können oder sich selbst zerreißen. Der vierte Teil des Stücks DIE HAMLETMASCHINE, der die Ereignisse in Ungarn 1956 als Déjà-vu des 17. Juni 1953 zeigt, kann auch als Versuch gelesen werden, diese schizophrene Position des »Autors« poetisch in den Griff zu bekommen. »Mein Drama, wenn es noch stattfinden würde, fände in der Zeit des Aufstands statt. Der Aufstand beginnt als Spaziergang. Gegen die Verkehrsordnung während der Arbeitszeit. Die Straße gehört den Fußgängern. Hier und da wird ein Auto umgeworfen. Angsttraum eines Messerwerfers: Langsame Fahrt durch eine Einbahnstraße auf einen unwiderruflichen Parkplatz zu, der von bewaffneten Fußgängern umstellt ist. Polizisten, wenn sie im Weg stehn, werden an den Straßenrand gespült. Wenn der Zug sich dem Regierungsviertel nähert, kommt er an einem Polizeikordon zum Stehen. Gruppen bilden sich, aus denen Redner aufsteigen. Auf dem Balkon eines Regierungsgebäudes erscheint ein Mann mit schlecht sitzendem Frack und beginnt ebenfalls zu reden. Wenn ihn der erste Stein trifft, zieht auch er sich hinter die Flügeltür aus Panzerglas zurück. Aus dem Ruf nach mehr Freiheit wird der Schrei nach dem Sturz der Regierung. Man beginnt die Polizisten zu entwaffnen, stürmt zwei drei Gebäude, ein Gefängnis eine Polizeistation ein Büro der Geheimpolizei, hängt ein Dutzend Handlanger der Macht an den Füßen auf, die Regierung setzt Truppen ein, Panzer. Mein Platz, wenn mein Drama noch stattfinden würde, wäre auf beiden Seiten der Front, zwischen den Fronten, darüber. Ich stehe im Schweißgeruch der Menge und werfe Steine auf Polizisten Soldaten Panzer Panzerglas. Ich blicke durch die Flügeltür aus Panzerglas auf die andrängende Menge und rieche meinen Angstschweiß. Ich schüttle, von Brechreiz gewürgt, meine Faust gegen mich, der hinter dem Panzerglas steht. Ich sehe, geschüttelt von Furcht und Verachtung, in der andrängenden Menge mich, Schaum vor meinem Mund, meine Faust gegen mich schütteln. Ich hänge mein Uniformiertes Fleisch an den Füßen auf. Ich bin der Soldat im Panzerturm, mein Kopf ist leer unter dem Helm, der erstickte Schrei unter den Ketten. Ich bin die Schreibmaschine. Ich knüpfe die Schlinge, wenn die Rädelsführer aufgehängt werden, ziehe den Schemel weg, breche mein Genick. Ich bin mein Gefangener. Ich füttere mit meinen Daten die Computer. Meine Rollen sind Speichel und Spucknapf Messer und Wunde Zahn und Gurgel Hals und Strick. Ich bin die Datenbank. Blutend in der Menge. Aufatmend hinter der Flügeltür. Wortschleim absondernd in meiner schalldichten Sprechblase über der Schlacht. Mein Drama hat nicht stattgefunden. Das Textbuch ist verlorengegangen. Die Schauspieler haben ihre Gesichter an den Nagel in der Garderobe gehängt. In seinem Kasten verfault der Souffleur. Die ausgestopften Pestleichen im Zuschauerraum bewegen keine Hand. Ich gehe nach Hause und schlage die Zeit tot, einig / Mit meinem ungeteilten Selbst.« (W 4 550f.) Der Textausschnitt aus der Szene PEST IN BUDA SCHLACHT UM GRÖNLAND verarbeitet sowohl die Eindrücke des 17. Juni sowie deren Reflexion: die Haltung des Künstlers gegenüber den Vorgängen und den sich aus ihnen ergebenden Folgen für sein Schreiben. Das ungeteilte Selbst ist durch den Übergang in den Vers gebrochen und zeigt an, dass die poetische Reaktion auf die politischen Vorgänge die dem Künstler gemäße Art des Ausdrucks darstellt, die ihn freilich von der politischen Bewegung isoliert. In der



Rolle des fiktiven Hamletdarstellers, der sich infolge der Absetzung seines Stücks (HAMLET, DIE SCHLACHT UM GRÖNLAND – der Aufstand) in alle Rollen des Dramas, das der Aufstand in seiner Möglichkeitsform böte, hineinprojiziert, erkennt, dass ihm die Handlung dieses Dramas (die Zeit des Aufstands) nichts mehr bedeuten kann, weil er ihm keinen Sinn zu verleihen weiß. Im Gegensatz zur Zerrissenheit des shakespeareschen Hamlets, der im Abgrund einer Zeitenwende zerschellt, den müllerschen Schauspielern, die nach dem Verlust des Textbuches aus dem Spiel nicht mehr in die Wirklichkeit zurückfinden und den toten, aber wohl präparierten Zuschauern, schlägt der (nicht mehr) Darsteller der (unmöglich gewordenen) Rolle die Zeit tot. Nur so kann er in Eintracht mit seinem »ungeteilten Selbst« vegetieren, um sich letztendlich in der Selbstauflösung wieder zu objektivieren. Eine umgekehrte Bewegung vom Objekt der Beschreibung zum Subjekt des Textes findet in KRIEG OHNE SCHLACHT statt. Die autobiografische Übercodierung wird durch die permanente Verwandlung der Subjekte des Textes unterlaufen. Auch hier findet am Ende (ERINNERUNG AN EINEN STAAT) eine Zerreißung des Autor(portrait)s (s. a. W 4 552) statt. Die Rissnaht wird nicht geglättet, sie bleibt im text virulent. So zeugt sie vom Verschwinden eines Imperativs, den die historische Realität begraben musste. Die fünfte Szene der HAMLETMASCHINE enthält einen weiteren Kommentar zur Autobiografie bereit. Wie die reglose Ophelia der Tiefsee zum Schluss nur die weiße Verpackung (auf der Bühne) zurücklässt, stehen wir nach dem Ende Müllers Leben vor einem Berg von Texten. Es wäre vergeblich, darunter nach Heiner Müller zu suchen.

## 6.8. Baustelle Mensch

Das Kapitel »DER LOHNDRÜCKER« zeichnet sich durch eine diffuse Erzählstruktur aus. Inhaltliche Wiederholungen und Sprünge in der Chronologie, die Unterbrechung der Erzählung durch eine Reihe Anekdoten und Äußerungen von und über Nebenfiguren (Hans Garbe, Peter Hacks) und historische Ereignisse (Vertuschung eines KPD-Skandals) oder Reflexionen über Kulturpolitik (Ulbrichts Kampf gegen das »Didaktische Lehrtheater« oder Seitenhiebe auf den »Bitterfelder Weg«) lassen den Text des Kapitels brüchig und unfertig erscheinen. Als sinnstrukturierendes Bezugsfeld, auf das die divergierenden Elemente der Erzählung bezogen werden können, dient der Stücktext Müllers 1956/57 entstandenen Stückes DER LOHNDRÜCKER. Das Stück ist Müllers erster umfangreicher Theatertext. Die Verwendung von Stücktiteln (häufig in Verbindung mit Jahreszahlen) wird im weiteren Textverlauf zur bevorzugten Form der Kapitelgliederung, was Müllers explizitem Diktum entspricht, die Vita losgelöst vom Werk nicht sinnvoll betrachten zu können. Das LOHNDRÜCKER-Kapitel umkreist thematisch vor allen Dingen die Umstände und das Umfeld der Entstehung sowie insbesondere die Querelen um die Aufführung und den Umgang mit den staatlichen Zensur- (Verbot) und Huldigungsmaßnahmen (Preisverleihung). Auf den Text des Stückes selbst wird indes kaum Bezug genommen. Der ursprünglich für den Rundfunk geschriebene Text DIE KORREKTUR – Hauptargument für das vorläufige Aufführungsverbot von LOHNDRÜCKER / KORREKTUR am Maxim-Gorki-Theater in Berlin 1958 – ist in diesem Kapitel mindestens so präsent wie der titelgebende LOHNDRÜCKER.

Ein zweiter thematischer Schwerpunkt liegt auf der Schilderung des Verhältnisses zu Inge, der zweiten Frau Heiner Müllers, mit der er in dritter Ehe bis zu ihrem Suizid im Jahr 1966 zusammenlebt. Das Kapitel setzt zum ersten Mal mit einer Frage des Interviewpartners ein: »Dein erster fester Wohnsitz in den 50er Jahren war bei Inge, Deiner zweiten Frau ...« (KOS 139) Der »feste Wohnsitz« befindet sich in Lehnitz bei Oranienburg, nördlich von Berlin, in einer »Siedlung, die für SS-Offiziere des Lagers Sachsenhausen gebaut worden war, da wohnten nach dem Krieg Funktionäre. Es waren sehr solide gemauerte Klinkerhäuser mit großem Komfort, von Häftlingen gebaut.« (ebd.) Im gleichen Haus, »allerdings auf einer anderen Etage« (KOS 140) wohnt weiterhin der (frühere) Ehemann Inges, der anfangs versucht, den Erzähler »per Staatssicherheit aus dem Haus herauszukriegen.« (ebd.) Der Wahl des festen Wohnsitzes widersprechen die ungeordneten Verhältnisse ebenso wie der Frauenraub. Sie bedeutet keinesfalls die Aufgabe des nomadischen Lebensstils. Dennoch signalisiert die Niederlassung ein Zu-sich-Kommen als Autor. Die eigenen Arbeiten, von denen im Kapitelverlauf die Rede ist, sind abgesehen von der Besprechung eines Novellenbandes von Boris Djacenko in der »NDL« (s. a. KOS 141 u. W 8 73–75), ausschließlich ästhetische Texte, wenngleich der Eigenanteil an der künstlerischen Gestaltung im Hinblick etwa auf die Übersetzung Pogodins ARISTOKRATEN nicht in jedem Fall gleich groß ist. Der Journalist und Gelegenheitsautor hat sich zum Schriftsteller gemausert. Mit Aufträgen für den Rundfunk und das Theater wird der frühe Plan (»Ich habe den ganzen Schiller gelesen, die Stücke jedenfalls, von Hebbel auch alle Stücke. Und von da an wollte ich Stücke schreiben«, KOS 32) ins Werk gesetzt. Müller lernt seine zweite Frau Inge in der »Arbeitsgemeinschaft junger Autoren im Schriftstellerverband« (KOS 139) kennen, genauer: bei einem nachbereitenden Kneipenbesuch. Der offenstehende »oberste Knopf dieser schönen, teuren Bluse« erregt dessen »proletarische Gier auf die Oberschicht.« (KOS 139f.) Das Motiv der Verführung (der offene Knopf) wird durch die Anspielung auf den sozialen Status (die teure Bluse) unmittelbar konterkariert. In den Tonbandabschriften ist das eigene Verhalten auf die Handlungsimpulse eines Figurentypus der COMÉDIE HUMAINE bezogen: »Das hatte sehr viel zu tun mit bestimmten Balzac-Figuren, die Aufsteiger und die Gier nach dem, was man nie hatte. Das war der erste Impuls.« (TA 113) Über die Umstände des Kennenslernens wird bis auf diese als literarisches Zitat ausgewiesene Haltung nichts weiter bekannt. Die Aussage bezieht sich allein auf die als Begehren formulierte soziale Struktur. Auch emotionale Aspekte der Beziehung bleiben von vornherein ausgeblendet. Stattdessen richtet sich der Fokus der weiteren Schilderung auf die Differenzen. »Inge schrieb damals Kinderbücher – ein Kinderbuch war schon erschienen – und Kinderreime, Kinderverse, Programme für Kinder, Revuen oder auch mal ein Programm für den Friedrichstadt-Palast. Ich habe den großen Fehler gemacht, ihr zu sagen, was ich davon hielt. Ich war jung und arrogant. Dann begann ihr großer Kampf, mir zu beweisen, dass sie auch anders schreiben konnte. Selten hat sie mir etwas davon gezeigt.« (KOS 140) Infolge der desaströsen partnerschaftlichen Ausgangssituation erscheint es geradezu als Bedingung, dass die Kunst der Frau im Verborgenen entsteht, als marginalisierte Äußerung einer »Minderheit« (Deleuze/Guattari), die ihre Kraft aus der Machtlosigkeit bezieht. In dieser Hinsicht steht die Arroganz des Erzählers gegenüber den frühen literarischen Arbeiten seiner Frau und das Ignorieren ihrer eigentlichen ästhetischen Produktion – der Lyrik – durchaus im Einklang mit einer sozialen Funktionsbestimmung der Kunst, wie sie etwa der Essay zur Postmoderne-Diskussion entwirft. »Solange Freiheit auf Gewalt gegründet ist, die Ausübung von Kunst auf Privilegien, werden die Kunstwerke die Tendenz haben, Gefängnisse zu werden, die

Meisterwerke Komplizen der Macht.« (W 8 211) Das Verhältnis zu seiner Frau als Künstlerin erscheint als Verlängerung der Machtstrukturen des Staates. In seinem Auftreten ihr gegenüber wiederholt sich das repressive Auftreten des Staatsapparates gegenüber den von ihm verfassten Texten. Es wäre demzufolge der Erzähler selbst, der seine Frau in die Kunst treibt, indem er ihre künstlerische Souveränität in Abrede stellt.

Vor dieser Folie ist die Verweigerung der Anerkennung einer Co-Autorschaft Inges an den Texten LOHNDRÜCKER und KORREKTUR in KRIEG OHNE SCHLACHT zu verstehen, der als Mitautorin in den Augen Heiner Müllers kein anderer Stellenwert zukomme als den Identitäten der von ihm verwendeten Pseudonyme. »Andererseits: Was ist ein Autor?« (KOS 141), zitiert Müller in diesem Zusammenhang den Titel des gleichnamigen Aufsatzes von Michel Foucault.<sup>534</sup> Die Frau wird explizit auf der Materialebene des Stückes angesiedelt, die allerdings für das Stück selbst kaum von belang gewesen sei (»ich brauchte wenig Material«, KOS 140). Für die Qualität der Texte LOHNDRÜCKER und KORREKTUR ist der Umstand der geistigen Urheberschaft irrelevant – von Interesse ist er allein im Bereich des Urheberrechts. Foucaults Frage nach dem Autor zielt weder auf die Person des Textproduzenten noch auf den Ursprung der Schöpfung, sondern verortet die Funktion Autor im Text selbst: »die Funktion Autor vollzieht sich gerade in diesem Bruch – in dieser Trennung und dieser Distanz«<sup>535</sup> zum realen Schriftsteller ebenso wie zur Subjekt-Instanz des Textes, also des Sprechers. Somit bedürfe der (fiktive) Text zwar der Autorfunktion, komme aber ohne die Person des Schriftstellers aus. Dass die Schriftstellerin Inge Müller mit dem Text WEIBERBRIGADE zum Teil auf das gleiche Material zurückgreift wie *die Müllers* in DIE KORREKTUR, ist für das Erscheinungsbild des jeweiligen Textes belanglos – ebenso belanglos wie die Nennung Inges als Mitautorin oder die postume Leugnung einer (wie auch immer gearteten materiellen) künstlerischen Mitwirkung ihrer Person. Die Texte selbst seien es, wie Müller im oben bereits erwähnten Essay herausstellt, die am »Verschwinden des Autors« (W 8 211) im Sinne einer vom Text transportierten Intention des Schriftstellers zu arbeiten hätten: »Die Literatur ist eine Angelegenheit des Volkes« (W 8 208), konstatiert Müller mit Kafka – eines »kommenden Volkes«<sup>536</sup>. Im Jahr 1956 entsteht, »unter Mitarbeit von Inge« (KOS 143), wie der fiktive Gesprächspartner anmerkt, das Stück DER LOHNDRÜCKER. Eine künstlerische Mitarbeit Inges als Co-Autorin am LOHNDRÜCKER wird indes von Müller kategorisch abgelehnt: »Geschrieben habe ich es allein, und zwar lediglich am Schreibtisch.« (ebd.) Der Hinweis, dass es sich beim LOHNDRÜCKER ausschließlich um Schreibtischarbeit handelt, zielt auf die vorangehenden »Feldstudien« Inges, die angeblich in das Stück selbst keinen Eingang gefunden haben. Insofern ist die Titelbeigabe »Mitarbeit: Inge Müller.« (W 1 27), wie der Titel und das Figurenverzeichnis, unmittelbar dem Textkorpus des Stückes zuzuschlagen, hätte also tatsächlich die Funktion, am »Verschwinden des Autors« mitzuarbeiten.

Ursprünglich war LOHNDRÜCKER, wie auch die etwa zeitgleich entstandene Erstfassung von KORREKTUR als Hörspiel konzipiert, »mit Zwischenberichten von Figuren, die über sich erzählten.«<sup>537</sup> Das war einfach der schnellste Weg, zu Geld zu kommen. Dieser Text ist

---

<sup>534</sup> s. a. Foucault 1988, 7–31

<sup>535</sup> Foucault 1988, 22

<sup>536</sup> Deleuze 2000, 15

<sup>537</sup> Nach dieser Darstellung entspräche diese frühe Textform von DER LOHNDRÜCKER jener der KORREKTUR, in der die eingeschobenen Zwischenberichte von Figuren die Handlung kommentierend

leider verschollen, er war, glaube ich, ganz gut.« (KOS 152) Bezeichnend für die Darstellung in KRIEG OHNE SCHLACHT ist die Begründung der Stoffwahl für LOHNDRÜCKER, die vielmehr in einem Akt der Verschleierung besteht. »Der erste Impuls war die Garbe-Geschichte aus der Zeitung, danach ein unsägliches Buch HELDEN DER ARBEIT. Das waren die ersten Quellen. Dann kam das Buch von Claudius, MENSCHEN AN UNSERER SEITE, das ich allerdings nie gelesen habe. Der eigentliche Anlass war, dass auf einer Parteikonferenz den Schriftstellern dieser Stoff ans Herz gelegt worden war.« (KOS 143) Dass ausgerechnet die Produktionsempfehlung einer Parteikonferenz als eigentlicher Anlass für die Entstehung des Stücks herhalten soll, erscheint für einen Autor, dem bereits die Stoffwahl als schöpferischer Akt gilt<sup>538</sup> unwahrscheinlich. Wenn Müller in seiner Autobiografie auf dieser Darstellung besteht, so tut er das vermutlich, um die Unsäglichkeit der literarischen Vorlagen zu unterstreichen, die er im Akt des Schreibens entweder ausblendet oder verwirft. Eine möglicherweise brauchbare Materialsammlung, die auf eine von Käthe Rühlicke mitstenografierte Garbe-Befragung durch Bertolt Brecht und Slatan Dudow im Frühjahr 1951 zurückgeht, sei ihm »nur als Gerücht« (KOS 143) bekannt gewesen.<sup>539</sup> Immerhin hilft Brechts Interesse an dem Thema die eigene Stoffwahl jenseits des DDR-Mainstreams zu legitimieren (»Mein unmittelbarer Anschluss an Brecht war eigentlich der LOHNDRÜCKER«, KOS 229), denn der »Held der Arbeit« Hans Garbe ist Anfang der fünfziger Jahre tatsächlich schwer *en vogue*. Im Gegensatz zu Eduard Claudius' Roman MENSCHEN AN UNSERER SEITE (1951), Karl Grünbergs Erzählung DER MANN IM FEURIGEN OFEN (1951) oder auch Uwe Bergers Gedicht SIEMENS-PLANIA aus der Anthologie BEGEISTERT VON BERLIN (1952), die Müller 1953 für den »Sonntag« rezensiert hatte, betreibt das Stück die bewusste Ausblendung der Heldenproblematik. Es geht im LOHNDRÜCKER nicht um den »DDR-Helden der Arbeit Hans Garbe« (KOS 143). Der explizite Verweis auf die Verwendung fiktiver Namen und einer frei erfundenen Fabel (»Die Geschichte der Ringofenreparatur ist historisch. Die Personen und ihre Geschichten sind erfunden«, W 3 28) machen deutlich, dass der Autor von einem unmittelbaren Bezug zum »Helden der Arbeiterklasse«, Hans Garbe, abgesehen wissen möchte. »Ich habe dann ganz instinktiv ein Stück ohne Protagonisten geschrieben. Es wurde dann immer so inszeniert, als wäre da ein Held, der »Aktivist«. Dieser Blick ist aber rein ideologisch. Man hat dadurch das Subversive im Text nicht gesehen. Das lief als Heldenstück.« (KOS 230) Als Heldendrama sei es »sogar Schulstoff gewesen, ein glückliches Missverständnis.« (KOS 352)

Dabei galt das Stück, wie der Erzähler bereits im Kapitel »Die ersten Jahre in Berlin« geschildert hatte, anfangs mitnichten als linientreue Aufbau-Dramatik. Es erhielt sogar das Etikett »trozkistisch«, was unter gewöhnlichen Umständen den direkten Weg in den Giftschrank der Zensur-Behörden bedeutet hätte. »Ich hatte damals, 1956, gerade LOHNDRÜCKER zu Ende geschrieben. Auf dem Flur gegenüber [der wissenschaftlichen

---

begleiten.

<sup>538</sup> In der Rezension des Novellenbandes DAS GELBE KREUZ von Boris Djacenko, abgedruckt in der vom Schriftstellerverband der DDR herausgegebenen »Monatsschrift für Literatur und Kritik«, der »NDL« vom März 1954 heißt in Parenthese »und die Stoffwahl ist bereits ein schöpferischer Akt« (W 8 73).

<sup>539</sup> Es ist nicht zu vermuten, dass es sich bei diesem Material um das 1952 bei Rütten & Loening erschienene Buch HANS GARBE ERZÄHLT handelt, das auf diese Protokolle zurückgeht und das Müller mit großer Wahrscheinlichkeit als Quelle verwendet haben dürfte. Die Äußerung bezieht sich mit vielmehr auf Brechts Verarbeitung des Stoffes im Garbe-Fragment (Brecht-BFA 10, 971–979). Zu Brechts Begründung, das Garbe-Projekt aufzugeben s. a. KOS 229f.)

Abteilung des Schriftstellerverbandes, in der der Erzähler für Dramatik zuständig ist] war die Redaktion der NEUEN DEUTSCHEN LITERATUR [...]. Und da habe ich ihm [dem Redakteur Claus Hammel] LOHNDRÜCKER gegeben, das ging gleich in den Satz. Er hatte selbst kaum Zeit, es zu lesen, sonst wäre es vielleicht nie gedruckt worden. Das war ein Glücksumstand. Danach fing das Geraune in der Redaktion an: »Kann man so was publizieren?«, und Hammel fragte mich: »Kannst du nicht etwas dazu schreiben?« Deshalb habe ich einen Vorspruch geschrieben. Wir hielten das beide für eine Absicherung, aber es war ein Bumerang, jedenfalls in seiner Langzeitwirkung auf die Kulturabteilung der SED. Es fehlte die »offene Parteilichkeit«; in einem Gutachten stand, wie ich später erfuhr, das Verdikt »trozkistisch«. Im Grunde war es immer noch und wieder der Kampf gegen Brecht und die Folgen.« (KOS 108) Gibt Müller an, beim Schreiben des Stücks davon ausgegangen zu sein, einen – wenngleich kritischen – Beitrag zum Aufbau des Sozialismus geleistet zu haben, macht ihm die Inszenierung des Stücks am Deutschen Theater im Jahr 1988 klar, dass er 1956/57 tatsächlich »die Diagnose eines Krankheitsbildes« (KOS 352) gestellt hatte.<sup>540</sup> Das Schlussbild Müllers LOHNDRÜCKER-Inszenierung von 1988 zeigt den »Lohndrucker« Balke (Garbe) im Würgegriff des Parteisekretärs und ehemaligen Widerstandskämpfers Schorn, den der Aktivist ins Zuchthaus gebracht hatte (»Er hat mir unters Beil geholfen 44«, W 3 42), weil er ihn, um seine eigne Haut zu retten, der Sabotage überführte. Der »Held der Arbeit« hatte also auch unter nationalsozialistischem Vorzeichen störungsfrei funktioniert. An der Peripetie des Stücks fragt Balke Schorn: »Was gewesen ist, kannst du das begraben?« (W 3 45), was letzterer verneint. Im 1968 entstandenen HORATIER hieß es: »In Erwartung des Feinds ein vorläufiges Beispiel / Reinlicher Scheidung, nicht vergessend den Rest / Der nicht aufging im unaufhörlichen Wandel.« (W 2 85) Denn: »Was nicht getan wird ganz bis zum wirklichen Ende / Kehrt ins Nichts am Zügel der Zeit im Krebsgang.« (W 2 83) Die Argumentation der reinlichen Scheidung ist auch für die Konfliktstruktur des LOHNDRÜCKERS entscheidend: Sabotage war aus kommunistischer Sicht unter den Bedingungen der faschistischen Diktatur legitimer Widerstand gegen ein inhumanes System, die Denunziation Schorns durch Balke demzufolge Verrat. Unter den veränderten Bedingungen des sozialistischen Aufbaus wird umgekehrt der Sabotageakt (Lerka, Brillenträger) Verrat an der Zukunft, die Denunziation des Saboteurs (durch Balke) zum Dienst am Fortschritt. Dieser Widerspruch, hervorgerufen durch den gesellschaftlichen Wandel, verweist auf ein Kernproblem des Stücks, nämlich das Scheitern des Neuen an der Archaik der Verhaltensmuster. Das Konfliktpotenzial, das jenseits der moralischen Bewertung der im Stück vorgeführten Verhaltensmuster von der gestrichenen Versöhnungsszene nur mühsam zusammengehalten wurde zeigt den bodenlosen Abgrund unter dem unter neuen Klassenbedingungen fortgesetzten Projekt der Befreiung des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. Das Beharren auf der Differenz erschien Müller 1988 angesichts des nahenden Endes der DDR realistischer, ihre Aufhebung in der ursprünglichen Schlusszene angesichts der Perspektivlosigkeit des sozialistischen Projekts in Deutschland als illusorisch und also nicht mehr vertretbar.

---

<sup>540</sup> Auch im Gespräch mit Alexander Kluge 1995 will sich Müller an eine Intention beim Schreiben des Lohndrückers erinnern können, eine optimistische oder zumindest konstruktive Grundhaltung: »Ich kann mich an eine Intention beim Schreiben des Stücks erinnern, und die Intention hat mit diesem Text nichts zu tun oder der Text nichts mit den Intentionen. Es war eine Diagnose, eine sehr pessimistische Diagnose, was ich dann bei der Inszenierung entdeckt habe. Gedacht war es aber als aufbauend, optimistischer Beitrag zum Aufbau von irgendwas. Geschrieben habe ich aber ein Krankheitsbild.« (LV 61)

1988 ist eine derart radikale Lesart des Stücks zumindest am Deutschen Theater Berlin ohne größere Einschränkungen durch die Zensurbehörden möglich und aus politischer Sicht keine Heldentat, zumal Müller aufgrund seines internationalen Renommées inzwischen beinahe unantastbar ist. Anders sah die Situation für den Nachwuchsdramatiker am Gorkitheater aus. So wurde die Aufführung von LOHNDRÜCKER 1958 zunächst verboten. »Bei der Generalprobe war Schluss« (KOS 146). Das Problem sei dabei nicht DER LOHNDRÜCKER gewesen – »LOHNDRÜCKER war durch die Aufführung vorher in Leipzig schon gegessen« (KOS 145) – sondern DIE KORREKTUR. Doch auch eine Überarbeitung der Korrektur (»Die Korrektur der KORREKTUR ist nur als Dokument interessant«, ebd.) stimmt die Funktionäre nicht um. Nach einer Versuchsaufführung – »eine geschlossene Vorstellung für Funktionäre und geladene Gäste« (KOS 147) – wird beschlossen: »Das Stück wird nicht aufgeführt. Mäde, der Regisseur der Aufführung, hat mir hinterher erzählt, er hätte mich nie so bleich gesehen wie bei dieser Debatte. Das Ganze hat mich wahrscheinlich tiefer getroffen als später die Kampagne gegen die UMSIEDLERIN.« (KOS 150) So groß die Enttäuschung über das Verbot der Inszenierung, so überraschend kommt die Aufhebung des Verbots der Bezirksleitung durch das Zentralkomitee der SED. »Plötzlich war es dann ein großes Werk des sozialistischen Realismus. Ich weiß nicht, was da an Machtkämpfen im Hintergrund gelaufen ist.« (ebd.) Wiederum war Müller »in einen politischen Kontext geraten, den [er] nicht kannte« (KOS 102), und vor allem: den er nicht zu durchschauen vermochte. An einer ernsthaften Aufklärung der im Hintergrund ablaufenden Geschehnisse scheint indes kein Interesse zu bestehen. Der Erzähler verweist die Gründe für den kulturpolitischen Schlingerkurs der SED-Führung in den Bereich »ökonomisch-politische[r] Machtkämpfe [...] Die wurden ja oft in der Kultur ausgetragen.« (KOS 150f.)

1959 erhalten Inge und Heiner Müller für ihre Arbeiten DER LOHNDRÜCKER und DIE KORREKTUR den Heinrich-Mann-Preis der Akademie der Künste. Der Erzähler weiß zu berichten, dass ursprünglich der Kulturpreis des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes (FDGB) vorgesehen war (»das waren 10.000 Mark mehr«, TA 126), aber aufgrund der »Polemik von Ulbricht gegen das didaktische Lehrtheater« (KOS 151), das sich unter anderem gegen die Brecht-Nachfolge als Abirrung vom staatlich verordneten »sozialistischen Realismus« richtete, von staatlicher Seite nicht in Frage kam. Allerdings konnten mit veränderten Rahmenbedingungen in der Folge auch LOHNDRÜCKER und KORREKTUR dem Kanon des »sozialistischen Realismus« im Sinne Ulbrichts zugeschlagen werden, als Texte, »die die Richtung angeben, in der die Literatur sich weiterentwickeln muss«, denn sie bemühten sich um »neue Stoffe«<sup>541</sup>. Diese Stoffe waren in der Tat nicht schwer zu finden, allerdings passten sie in den seltensten Fällen ins Bild der Partei. Als wenig glorreiche Ausnahme, die als Dokument umso interessanter erscheint, mag der von Müller später als »Auftragswerk« (das waren im Übrigen auch LOHNDRÜCKER und KORREKTUR) verleugnete KLETTWITZER BERICHT erhalten, der im Grunde nichts anderes darstellt als eine apollinische Sichtblende (»Hymne«, KOS 144) gegen die dionysischen Exzesse brutaler Wirklichkeit (»finstere Geschichten über dumpfe Verwicklungen, Sabotage, Stasi«, ebd.). »Es war der erste Text, der in der Parteizeitschrift EINHEIT lobend erwähnt wurde, weil ich mich auf dem Weg zum sozialistischen Realismus befände.« (ebd.)

---

<sup>541</sup> Walter Ulbricht: Rede vor Wissenschaftlern, Lehrern und Künstlern in Halle, 21. April 1958 (zitiert nach W 3 541)

Noch im Auftrag des DDR-Rundfunks hatten Inge und Heiner Müller 1957 die Großbaustelle »Schwarze Pumpe« besucht, um für ein Hörspiel zu recherchieren. Müller beschreibt den Eindruck in seiner Autobiografie durch den Filter seiner literarischen Arbeiten (DER LOHNDRÜCKER, DIE KORREKTUR, DIE UMSIEDLERIN). »Damals war ›Schwarze Pumpe‹ das größte Industrie-Projekt der DDR. Das Ziel war, die DDR autark zu machen. Auf der Baustelle ging ein Volkslied um: ›Der Pole kriegt die Kohle, der Tscheche kriegt das Licht, der Deutsche kriegt nisch!« [s. a. W 3 113 u.133] Die hatten das da schon erfasst. ›Schwarze Pumpe‹ war das erste Renommierobjekt von Ulbricht, das zweite war dann das Eisenhütten-Kombinat Ost, ein Stahl- und Walzwerk. Wir waren zwei Wochen dort. Wir trafen dort einen Haufen von Abenteurern, von Goldgräbern, sie nannten sich Goldgräber. Kriminelle, Asoziale, ein wüster Haufen, nomadische Figuren, die von einer Großbaustelle zur andern zogen, auch alte Nazis, die einfach nur für viel Geld das Ding dort aus dem Boden gestampft haben, Anarchisten, Figuren wie Fondrak aus der UMSIEDLERIN, die in allen meinen Stücken auftauchen. Keine domestizierten Industriearbeiter, eher entwurzelte Bauern oder Kleinbürger.« (152f.) Wie bereits in LOHNDRÜCKER, stellt die Arbeiterschaft der KORREKTUR keine homogene Masse dar, sondern setzt sich aus »roten« und »braunen« Arbeitern, ehemaligen Beamten, Wehrmachtsangehörigen, Systemgegnern oder schlichtweg Asozialen zusammen. Sogar innerhalb der Gruppe der Befürworter des Sozialismus klaffen die Haltungen und Ansichten in Müllers frühen Stücken auseinander zwischen pragmatischen Parteiarbeitern, Karrieristen, kritischen Intellektuellen und enttäuschten Veteranen kommunistischer oder sozialdemokratischer Couleur. Dennoch bewirkt die Atomisierung der Haltungen und Interessen keinen Naturalismus sondern wird in DIE KORREKTUR in eine strenge, lehrstückähnliche Ästhetik (als Chor fungiert hier das Publikum der Versuchsaufführung, der freilich noch viel zu lernen hat<sup>542</sup>) zurückgenommen. Zu bewähren hat sich in Korrektur vor allen Dingen das Fortschrittsbewusstsein, dem die historisch begründeten Moralvorstellungen geopfert werden müssen. Der Parteisekretär, Sprachrohr der Notwendigkeit im Dienst des Aufbaus des Sozialismus, ermahnt den alten Kommunisten und Brigadier Brehmer, der (in der ursprünglichen KORREKTUR) in die »Produktion« relegiert worden ist, weil er »einem Nazi in die Fresse geschlagen« (W 3 111) hat, dass er sich auf der Großbaustelle erst recht zu bewähren hätte (denn auf ihr wimmle es von Zeitgenossen, die nationalsozialistisches Gedankengut tradieren). »Der Sozialismus wird nicht nur mit Sozialisten aufgebaut, hier nicht und woanders nicht, am wenigstens hier. Das Kombinat ist eine Großbaustelle, kein Musterbetrieb, und wir müssen schnell baun. Unsre Industrie braucht Strom und Kohle und beides braucht sie schnell. Du kommst nicht durch, wenn du dich nicht an die Partei hältst.« (W 3 111) Doch Bremer ist außerstande von seinen (moralischen) Überzeugungen abzuweichen und beschimpft wiederum einen (für den Aufbau wichtigen) Ingenieur als Nazi, was innerhalb des gegebenen Bezugssystems den Tatsachen entspricht, sich aber hinsichtlich der notwendigen Produktion des Neuen als unkonstruktiv erweist: Der

---

<sup>542</sup> Die Kritik, die im Anschluss an diese Versuchsaufführung geäußert wurde und zur »Korrektur der KORREKTUR« führte, fasst Müller in einer ZWISCHENBEMERKUNG in der Zeitschrift »NDL« selbst zusammen. Dort heißt es u. a.: »Die Selbstkritik der Autoren ist in die exekutive Phase getreten: Die Korrektur wird korrigiert. Die neue Literatur kann nur *mit dem neuen Publikum* entwickelt werden. [...] Die Aufführung bewirkte Depression statt, wie erwartet, Aktivität. Was nicht auf das Konto des Stücks geht: Offenbar nahm sogar dieses Publikum zu der Vorführung seiner Schwierigkeiten auf dem Theater eine andere(passive) Haltung ein als zu ihrem Vorkommen in der Wirklichkeit. [...] Zu untersuchen bleibt, wie der in Korrektur unternommene Versuch, eine geschlossene Form herzustellen, weil verfrüht, die Inhalte beschneidet, wie der ästhetische Vorgriff einen politischen Rückschlag auslöst.« (W 8 136ff.)

(dringend gebrauchte) Ingenieur droht (in der ursprünglichen KORREKTUR) mit Kündigung, was eine erzwungene formale Entschuldigung und die erneute Relegation Brehmers zufolge hat. Damit hat Brehmer am Ende des Stückes im Sinne Brechts FATZER KOMM, die Tiefe erreicht, derer es bedarf, sich *zum Nutzen der Gesellschaft* zu neuen Höhen aufzuschwingen (»Auf dem Grunde / Erwartet dich die Lehre«<sup>543</sup>). Sein Widerpart ist jedoch nicht die Nazipräsenz in der Bauleitung, sondern der Parteisekretär, sein eigentlicher Lehrmeister, dessen Bewusstsein bereits eine Stufe über den politisch-weltanschaulichen Konflikten operiert und seine subjektiven Impulse rein pragmatischen Gesichtspunkten für den Aufbau des Sozialismus unterordnet. »Damals dachte ich: wir müssen jede Hand abhacken, die sich für Hitler gerührt hat. Jetzt seh ich, wie das Kombinat gebaut wird, auch mit solchen Händen.« (W 3 123 u. 140f.) Er hat die Dialektik von Erreichtem und noch zu Erreichendem bereits verinnerlicht und ist in der Lage, die noch vorhandenen Widersprüche auf einen utopischen Fluchtpunkt zu beziehen. »Wir können es uns leisten, den Sozialismus auch mit Leuten aufzubauen, die der Sozialismus nicht interessiert. Soweit sind wir. Wir können nicht auf sie verzichten, soweit sind wir noch nicht. Und wenn wir soweit sind, ist es nicht mehr nötig, weil sie sich interessieren werden für den Sozialismus.« (W 3 124 u. 141) Die moralischen Bedenken Brehmers, der von dem Ideal der reinen Lehre nicht abzusehen vermag, werden kommentiert von der ERZÄHLUNG DES INGENIEURS MARTIN E., die in der »Korrektur der KORREKTUR« fehlt. »Beim Menschen geht der Umbau langsamer. Ich weiß, was los ist, abends in den Kneipen: Das sitzen die wandernden Goldgräber. Sie gehen immer der Nase nach. Geld riechen sie auf hundert Kilometer. Sie sind abonniert auf die Großbaustellen. Sie grinsen über die Schwierigkeiten. Sie verdienen viel und trinken mehr, gehen heim und schimpfen im Vorbeigehen auf die Transparente, auf denen Sozialismus steht, und stehn früh an ihrem Platz und baun mit schwerem Schädel am Sozialismus. [...] Beim Menschen geht der Umbau langsamer.« (W 3 115) Es sind wohl genau diese ambivalenten Figuren, die »wandernden Goldgräber«<sup>544</sup>, die Müller an dem Stoff interessieren, beziehungsweise die den Stoff in Müllers Augen überhaupt interessant erscheinen lassen. Sie sind der Sand im Getriebe der reinen Lehre, der Grund der notwendigen Umgestaltung und zugleich tragen sie den Keim des Scheiterns in das utopische Projekt. In ihnen besteht der Einspruch der Körper gegen die Ideen, »das Korrektiv der Politik« (LN 19). Die Arbeit an der neuen Gesellschaft wird von den alten Menschen betrieben. Erst im Verlauf ihrer Arbeit kann dieser Widerspruch überwunden werden – oder er überwindet sie.

Ein ähnlich gelagertes Interesse wie an den »nomadisierende[n] Bauarbeiter[n]« (TA 134) auf den Bauplätzen des Sozialismus, die für Müller in erster Linie Schauplätze sind, äußert Müller in KRIEG OHNE SCHLACHT an der Übersetzung Pogodins ARISTOKRATEN gehabt zu haben, die er als Dramaturg für das Maxim-Gorki-Theater übertrug. Das Stück beleuchtet mit dem Gulag einen bizarren, mithin längst »überholten« Ausschnitt sozialistischer Frühgeschichte, an den man nicht gern erinnert sein wollte. Obwohl Müller auf eine Zuspitzung und Aktualisierung der Widersprüche des in den dreißiger Jahren entstandenen Stückes verzichtete, wurde die Aufführung auf die Intervention der sowjetischen Botschaft hin unterbunden. Auf die Erwähnung dieses (neuerlichen) Verbots scheint Müller in der Autobiografie verzichten zu können (s. a. W 7 842). »... das war ein Stück über die ersten

<sup>543</sup> Brecht-BFA 10, 512

<sup>544</sup> Der Terminus erscheint zugleich als Referenz an die frühkindliche und nie vergessene Begeisterung für die »Indianerliteratur« (s. a. Thomas Kramer: Heiner Müller am Marterpfahl. Bielefeld 2006)



Straflager in der Sowjetunion am Eismeerkanal, die natürlich nicht Straflager hießen. Es waren die ersten von der Tscheka bewachten Lager, wo Tausende umgekommen sind. Das Stück von Pogodin beschreibt das eher lustig als eine Umerziehung von Kriminellen zu fröhlichen Bolschewiken, trotzdem wurde die Aufführung verboten. Mich hat das interessiert wegen des Themas, das hier zum ersten Mal vorkam, auch wegen der Figuren, der Kriminellen, Nutten, Zuhälter. Ich habe eine Fassung gemacht mit einem – von heute aus betrachtet – blamablen Prolog, der aber Gott sei Dank verloren ging. Ich erinnere mich noch an ein paar Zeilen: »Sie sehn in unserm Musentempel / heut mit Erlaubnis ein Exempel / wie die Sowjetmacht mit Gaunern verfuhr / im Jahr 23 in freier Natur ...« (KOS 155f.) In einer Notiz zum (nicht – oder eben nur in dieser Form – erhaltenen) Prolog des Stückes heißt es: »Prolog: / Stück = Argument gegen die Ansicht: Kommunismus gut [und] schön, aber die Menschen sind nicht so // Kommunismus schön [und] gut / aber die Köpfe passen nicht [in den Hut]«<sup>545</sup>. Mit Blick auf das Stück scheint das eher zynisch: »Die Schere«<sup>546</sup> zwischen gesellschaftlichem Anspruch und historischer Realität spiegelt die Konflikte und Figurationen Müllers Großbaustellen in die stalinistischen Arbeitslager zurück: Der Gulag als Schmiedestätte des Neuen Menschen.

## 6.9. 1961, Die Misthaufen wachsen

Die Uraufführung der UMSIEDLERIN durch das Studententheater der Hochschule für Ökonomie in Berlin im Rahmen der Internationalen Studententheaterwoche am 30. September 1961, nur wenige Wochen nach der Schließung der deutsch-deutschen Grenze, ist zugleich die letzte Aufführung des Stückes bis 1975. Unter dem Originaltitel durfte es erstmals 1985 wieder über die Bühne gehen. Das Verbot ist für Müller ein Verhängnis. Es bedeutet zugleich die zwölfjährige Bühnen-Abstinenz für seine Stücke in Theatern der DDR. Mit der Beschreibung der »UMSIEDLERIN-Affäre, 1961« erreicht der Text der Autobiografie seine Peripetie. Dem entspricht die Stellung etwa in der Mitte des Buches, gleichwohl diesem neunten von dreißig Buchkapiteln noch mehr als doppelt so viele – in der Mehrzahl allerdings recht kurze – Kapitel folgen. Im Zentrum des Kapitels wiederum findet sich die Darstellung der Versammlung des Schriftstellerverbandes, die Müllers Ausschluss aus dessen »elitehaften Reihen« (KOS 404) infolge der Aufführung des Stückes DIE UMSIEDLERIN als Farce wiedergibt. Es erstaunt nicht, dass gerade diese zentrale Szene sehr stark mit wörtlicher Rede und den Mitteln szenischer Kommunikation arbeitet. Überhaupt scheint sich das Kapitel an der Komödienstruktur des Stückes, auf das die Kapitelüberschrift Bezug nimmt, zu orientieren. Der Autor bedient sich aus dem dramatischen Formenarsenal des Stückes selbst, um der Darstellung der Geschehnisse rund um die Aufführung der UMSIEDLERIN größere Plastizität zu verleihen und – wie es im Text einer früheren Bearbeitungsstufe heißt – »es ist wahrscheinlich richtiger, die widersprüchlichen Faktoren einer Situation nebeneinander stehen zu lassen« (TA 299). Gerade in den Passagen, die sich mit der Abstrafung des Stückautors Müller und des Regisseurs der Uraufführung, B. K. Tragelehn, befassen, entsteht oft der Eindruck einer komisch-grotesken Farce, worauf der Terminus »Affäre« in der

---

<sup>545</sup> Arbeitsfassung des Regisseurs der Inszenierung, Thomas Vallentin, Privatbesitz

<sup>546</sup> ebd.

Überschrift bereits hindeutet. Auch korrespondiert die große Anzahl der im Kapitel auftretenden, stark typisierten Figuren mit der umfangreichen Figurenliste der UMSIEDLERIN. Dabei bezieht das Kapitel seine groteske Wirkung nicht aus einer im Bericht über die Ereignisse hinzugefügte Übertreibung, sondern ist allein der Tatsache geschuldet, dass die Ereignisse aus der zeitlichen Perspektive ihrer Beschreibung kaum mehr verständlich und in ihrer Auswirkung daher geradezu monströs erscheinen: Die Parteistrafe für den Regisseur, der sich in der »Produktion«, dass heißt im Fall Tragelehns, im Klettwtitzer Tagebau, zu bewähren hat, wie die »Aristokraten« in Pogodins gleichnamiger Komödie, die Müller wenige Jahre zuvor im Auftrag des Gorki-Theaters übertragen hatte, auf der einen Seite, auf der anderen der Ausschluss des Autors aus dem Berufsverband und damit der Entzug jeglicher Publikationsmöglichkeit oder Bühnenpräsenz seiner Arbeiten.

Das Kapitel setzt mit der Etablierung einer Traditionslinie durch den Erzähler ein, deren temporalen Endpunkt das Stück DIE UMSIEDLERIN ODER DAS LEBEN AUF DEM LANDE bildet. Die Linie beginnt mit Shakespeares TITUS ANDRONIKUS, wird fortgesetzt mit Schillers und Goethes Sturm-und-Drang-Stücken DIE RÄUBER und GÖTZ VON BERLICHINGEN, Kleists DIE FAMILIE SCHROFFENSTEIN, Grabbes HERZOG THEODOR VON GOTLAND und – als unmittelbarer Vorläufer Müllers UMSIEDLERIN – Brechts spätexpressionistischem BAAL. Mit dieser Kanonisierung wird die UMSIEDLERIN aus dem primär politischen Kontext befreit, in den sie sich durch die Folgen der Uraufführung nahezu unauslöschlich eingeschrieben hat und auf seine primäre ästhetische Qualität eines nunmehr selbst im maßgeblichen Kanon verorteten dramatischen Textes zurückgeführt. Dabei bleiben alle hier aufgezählten Texte auf ein politisches Feld bezogen, indem sie aufgrund ihrer Entstehung in Zeiten politischen Umbruchs jeweils eine gesellschaftliche Sprengkraft bargen. Der vorläufige Endpunkt bezieht sich indes nicht auf die ästhetische Unmöglichkeit einer Fortsetzung dieser Linie in die Gegenwart und Zukunft. Vielmehr ist es die (unsere) Gegenwart selbst, die sich der Fortsetzung der Linie sperrt, indem die gesellschaftlichen Bedingungen in der Jetztzeit der Erzählung ein Fortschreiben der Tradition, die eine Tradition emanzipativen Bestrebens ist, wenig sinnvoll erscheinen lassen: »Das Problem mit einer repressiven Kulturpolitik ist ja – damals im Westen und jetzt überall in Deutschland auf andere Weise durch den Druck des Kommerzes –, dass keiner dazu kommt, sich ›auszukotzen‹. Und das ist ja die Voraussetzung für ein dramatisches Œuvre, dass man wenigstens einmal die Gelegenheit hat, den ganzen ›Glanz und Schmutz‹ seiner Seele von sich zu geben. [...] in einer repressiven politischen Struktur kommt man schwer dazu, da wird alles schnell verbindlich und orientiert auf ein Bezugssystem.« (KOS 160) Zwar ermöglichte der Zeitraum der Entstehung des Stücks die ihm innewohnende gesellschaftliche Sprengkraft, zum Zeitpunkt der Aufführung hingegen kehrte sich dieses Potenzial nur noch gegen die Produzenten.

Auf den Gründervater der von Müller konstruierten Rezeptionslinie, Shakespeare, nehmen bereits die Produktionsverhältnisse Bezug: »Ich schrieb in unmittelbarer Verbindung mit der Probenarbeit. Ich habe die Szenen geschrieben, habe sie auf der Probe angesehen, neu geschrieben. Das fängt an mit einer ganz zögernden Prosafassung, bis ich auf den Vers kam. Das war eine Befreiung, das ging immer mehr weg vom Naturalismus. Am Anfang klebte ich am Milieu.« (KOS 260f.) Im Gegensatz zu seinem Stück DIE KORREKTUR (s. a. KOS 143) ist Müllers UMSIEDLERIN demzufolge keine »Schreibtischarbeit«. Die kollektive Entstehung und spätest mögliche Fixierung von Text und Aufführung entspricht dem Ideal

»einer möglichen Aufhebung des Spezialistentums unter sozialistischen Bedingungen«<sup>547</sup> und einer Vorstellung vom Theater als »Laboratorium sozialer Fantasie« (W 8 176), wie es Müller seit den siebziger Jahren für sich reklamierte. Die Funktion des Autors besteht konkret in der Ablösung der Figurenrede von der jeweiligen Figur, die Rücknahme der sprachlichen Intention in den Vers und schließlich in der Befreiung des Textes von einem vordergründig empirischen Anlass. Die Herstellung eines solchen, im Falle der UMSIEDLERIN über einen Zeitraum von zwei Jahren angelegten sozialen Experiments, birgt jedoch nicht nur die Gefahr, dass die Laienschauspieler die Lust verlieren, ihre Freizeit in einem nie enden wollenden Probenprozess zu erschöpfen. Zugleich bedeutet die zäh gegen äußere Versuche der Einmischung und Kontrolle behauptete Isolation auf der künstlichen »Insel« der künstlerischen Arbeit die bewusste Ausblendung der aktuellen politischen Vorgänge, die zwar auf der Materialebene eine Rolle spielen können, ihre empirische Relevanz jedoch gänzlich verloren zu haben scheinen. »Ich schrieb mit dem Gefühl der absoluten Freiheit im Umgang mit dem Material, auch das Politische war nur mehr Material. Es war wie auf einer Insel, es gab keine Kontrolle, keine Diskussion über den Text. Wir haben einfach probiert, und ich habe geschrieben. Der Spaß bestand auch darin, dass wir böse Buben waren, die dem Lehrer ins Pult scheißen.« (KOS 161f.) Die ästhetische Blindheit, die sich für die Produzenten als politischer Bumerang erweisen sollte, ist ein poetischer Glücksfall. In keinem anderen Stück Müllers wird mit ähnlichem Enthusiasmus »dem Lehrer ins Pult geschissen«, wie in der UMSIEDLERIN. Ja, es werden gleich ganze »Eimer [Scheiße] ausgekippt« (KOS 160), mit der Folge, dass der Boden, der bestellt wird, gut gedüngt ist. Das Stück ist daher alles andere als »antikommunistisch« und »antihuman« – wie die späteren Vorwürfe behaupten –, denn es führt den menschlichen Anspruch auf Selbstverwirklichung radikal vor, die Körper der Menschen als Argument für die und Einspruch gegen die Utopie. DIE UMSIEDLERIN lebt nicht nur von der betonten Leiblichkeit, seit ihrer »Erfindung« im antiken Griechenland Bedingung der Komödie<sup>548</sup>, sie macht sie auch zum Thema. Vom sinnesfeindlichen protestantischen Preußentum der DDR muss sowohl diese Haltung, die Grundbedingung der Komödie ist – Katharsis infolge der Verlachung –, als auch die offene Darstellung und Thematisierung der Körperlichkeit, von der der Mensch auch im Kommunismus nicht absehen kann, als Hybris der Produzenten und Angriff auf die vermeintliche Unbescholtenheit der sozialistischen Funktionäre missverstanden werden.

Die Befreiung von der im Zusammenhang mit der Entstehung des Stücks gleich mehrfach die Rede ist, hat ihren Grund in zwei außerhalb des Stückes liegenden Ursachen. Zum einen legt die mit der umfassenden und vollständigen Kollektivierung der Landwirtschaft im Frühjahr 1960 nunmehr endgültig abgeschlossene Bodenreform ein reales Bezugsfeld des Textes endgültig zu den Akten und lässt die Handlung des Stücks als »historisch« im Hinblick auf die Verhältnisse erscheinen, die dem Stück zugrunde liegen. Andererseits bewirkt die Abriegelung der Westgrenze ein produktives Missverständnis: Viele Intellektuelle und Künstler in der DDR verstanden die Schließung der Grenze als Signal zur inneren Öffnung, als Hoffnung auf einen umfassenden Dialog aller gesellschaftlichen Schichten – »eine der

---

<sup>547</sup> Streisand 1986, 1358

<sup>548</sup> In der auf den Fruchtbarkeitskultus zurückgehenden attischen Komödie trugen die Darsteller Phalli, machten mit unanständigen Gebärden auf ihre leiblichen Bedürfnisse aufmerksam und zogen die jeweils amtierende Obrigkeit in den Schmutz.

zahlreichen linken Illusionen in Bezug auf diesen Staat.«<sup>549</sup> Die Mauer stellte eine »ganz neue Möglichkeit zu arbeiten« (KOS 487) dar, wie Müller im Gespräch mit Thomas Assheuer rückblickend erklärt. »Die Mauer als Schutz gegen das Ausbluten, und nun konnte man im Land kritisch und realistisch mit allem umgehen. Und zur gleichen Zeit sagte Otto Gotsche, der Sekretär von Ulbricht: Jetzt haben wir die Mauer, und jetzt werden wir jeden daran zerquetschen, der gegen uns ist.« (ebd.) Von weit wichtigerer, weil ästhetisch weitreichender Bedeutung, ist vor diesem Hintergrund die Ersetzung der Prosa durch den Vers. Der Vers bewirke, wie Marianne Streisand feststellt, das Herausfallen aller »überflüssigen, unnötigen Reden und Vorgänge«<sup>550</sup>. Scheinbar gewinnt das Stück erst mit dem Vers einen Überbau, der in der Lage ist, die divergierenden Elemente der fabellosen Handlung zusammenzuhalten. »Die Figuren wurden ganz auf ihre sozial repräsentative Rolle reduziert; die Beziehungen zwischen ihnen verloren jede nur private Dimension. Die historische Tragweite der Vorgänge wurde dadurch hervorgehoben. Über den Vers gelang es, die »große Linie« herzustellen.«<sup>551</sup> Dabei geht die Literarisierung volkstümlicher Sprache im Vers – bis hin zur Zote – ebenfalls auf Shakespeare zurück und nicht, wie viele Interpreten betonen, hauptsächlich auf Brechts KATZGRABEN-NOTATE<sup>552</sup>.

In KRIEG OHNE SCHLACHT datiert Müller die ebenso schicksalhafte wie politisch folgenschwere Uraufführung (die historischen Quellen nennen den 30. September 1961) um knappe drei Wochen zurück. »Am 11. September war die Premiere« (KOS 165). Damit bringt er die Premiere zeitlich in näheren Zusammenhang mit dem Mauerbau, der einen wichtigen Fluchtpunkt der Konfliktstruktur des Kapitels darstellt. »... davor gab es den 13. August 1961, und das war natürlich entscheidend. Danach fing der Zentralrat an, sich genauer anzusehn, was wir dort machten. Die Inszenierungsarbeiten liefen, während die Mauer gebaut wurde.« (ebd.) Zugleich verweist das »falsche« Datum auf ein anderes – zum Zeitpunkt der Entstehung nicht absehbares – Ereignis mit katastrophalen Folgen, das Müller mit Sicherheit als eine Folge des Mauerfalls und der mit ihr verschwundenen Zweiten Welt beschrieben haben würde, den 11. September 2001. Die Verschwörungstheorien, die sich bereits heute um dieses Ereignis ranken und seine historische Dimension in den Mythos zu verlagern scheinen, verweisen auf die Struktur eines Systems, das die Kategorie des Schicksals durch jene der Verschwörung ersetzt hat. Darin gleichen sich die Regierung der DDR und die amerikanische (wie jede andere »westliche«) ebenso wie in der Funktionsweise ihrer Geheimdienste, die die Paranoia für das »Seelenleben« des Staatsapparates kultiviert haben.

»Außerdem gab es einen Kontext: In der Akademie der Künste lief eine Ausstellung junger Künstler, die ein Skandal wurde, in Leipzig gab es ein Kabarett-Programm der »Pfeffermühle«. Diese Dinge wurden nun plötzlich als ein Bermudadreieck, als Umsturzplan gesehen. Die Funktionäre dachten ja immer in Verschwörungen, da gab es keinen Zufall. Die Verschwörung begann schon damit, dass ich kein Expose abgeliefert hatte.« (KOS 165)

---

<sup>549</sup> Streisand 1991, 430

<sup>550</sup> Streisand 1986, 1375

<sup>551</sup> ebd.

<sup>552</sup> Brecht hatte 1953 im Zuge der KATZGRABEN-Inszenierung von Strittmatter als dem ersten deutschen Dichter gesprochen, der »eine jambisch gehobene Volkssprache« (Brecht-GW 16, 777) verwende; im Gegensatz etwa zu Kleist: »Die Bauern im ZERBROCHENEN KRUG sprechen das Deutsch ihres Schöpfers Kleist.« (ebd.)

Neben der Ausstellung in der Akademie der Künste Berlin<sup>553</sup> und dem Programm des Kabarets der Universität Leipzig »Rat der Spötter« anlässlich der Leipziger Herbstmesse<sup>554</sup>, das bereits vor der Aufführung verboten wurde und mehrere Verhaftungen nach sich zog, weist das ZK-Mitglied (»der ehemalige SA-Mann«, KOS 171) Siegfried Wagner in einem Brief an Walter Ulbricht auf ein weiteres an der Verschwörung beteiligtes Glied in der Kette »feindliche[r] Kräfte«<sup>555</sup> hin. So hatte die vom Schriftstellerverband der DDR herausgegebene Zeitschrift »Neue Deutsche Literatur« Beiträge gedruckt, die im Nachhinein als Beweis für die Unzuverlässigkeit des DSV angesehen wurden.<sup>556</sup> Das Fehlen eines Exposés für die in Karlshorst im Entstehen begriffene Arbeit und die wiederholte Verzögerung bei der Textlieferung durch Heiner Müller, irritiert nicht nur gelegentlich die Darsteller, die ihre Texte nicht lernen können, sondern führt auch dazu, dass das Stück zur Aufführung nicht fertig wird. Es kann davon ausgegangen werden, dass DIE UMSIEDLERIN auch zu einem späteren Aufführungszeitpunkt nicht fertiggestellt worden wäre. Die offene, von einem vordergründigen Ziel im Sinne eines abschließbaren Werkes absehende Arbeitsweise entsprach schließlich dem Experimentalcharakter des gesamten Projekts. Von den Behörden wurde dieser Fakt als Beweis der gezielten Diffamierung der Verhältnisse »auf dem Lande«, sprich: der DDR (»Das Leben auf dem Lande steht für das Leben im Land.«<sup>557</sup>) herangezogen. »Das galt aber nachher als Beweis, als der Skandal da war, dass ich etwas zu verheimlichen hatte, ihnen in tückischer Absicht die Konzeption vorenthalten hätte.« (KOS 166) Vom Erzähler in KRIEG OHNE SCHLACHT wird die Tatsache des Nichtfertigwerdens allerdings auf einen asozialen Grundzug im Arbeitsverständnis des Dramatikers zurückgeführt und im Bild des pfändenden Gerichtsvollziehers veranschaulicht. »Termine habe ich nie gehalten. Die einzige Möglichkeit, mich zu Terminen zu verhalten, war für mich immer, dass ich sie überschritt. Das Geld wurde zurückgefordert, der Gerichtsvollzieher kam, aber es war dann meine Sache. Ich konnte nicht anders damit umgehen.« (KOS 161) Diese an Fondraks Hedonismus (»die Welt muss verbraucht werden«, W 3 253) gemahnende Haltung wird hier geradezu als Voraussetzung der eigenen Produktivität dargestellt.

---

<sup>553</sup> »Die Ausstellung »Junge Kunst« in der Akademie der Künste, die Genosse [Fritz] Cremer eröffnet hat, zeigt im wesentlichen Werke des Teils junger Künstler, der von modernistischen Auffassungen stark beeinflusst ist. Der überwiegende Teil der ausgestellten Werke beweist die weitgehende Loslösung dieser Künstler vom neuen Leben und ist objektiv eine Verneinung der Prinzipien des sozialistischen Realismus.« (Brief von Siegfried Wagner, Abteilung Kultur im ZK der SED, an Walter Ulbricht vom 5. Oktober 1961, zitiert nach Braun 1996, 132ff., hier 133)

<sup>554</sup> »Die Vorgänge am Studenten-Theater der Hochschule für Ökonomie Karlshorst sind ein außerordentlich ernstes Signal, da offensichtlich gegnerische Kräfte in ihrer Arbeit sich nach dem 13. August besonders auf die Hochschulen konzentrieren. Das beweist auch das Programm des Kabarets der Universität Leipzig »Rat der Spötter« zur Leipziger Herbstmesse. Durch das Eingreifen der Bezirksleitung Leipzig war es möglich, den Auftritt dieses Kabarets während der Herbstmesse zu verhindern. Gegen die ideologischen Hauptträdelsführer wurde mit aller Schärfe vorgegangen.« (ebd.)

<sup>555</sup> ebd.

<sup>556</sup> »Im Zusammenhang mit diesen Ereignissen muss nochmals darauf verwiesen werden, dass das September-Heft der Zeitschrift »Neue Deutsche Literatur« in der überwiegenden Zahl seiner Beiträge keineswegs den politischen und künstlerischen Anforderungen entspricht.« (ebd.) Neben einer gereimten Satire auf den DDR-Literaturbetrieb von Paul Wiens (»ABGELEITETES UND WUNSCHGEMÄSS REINGEREIMTES ÜBER DEN INTERNEN ZUSAMMENHANG VON SATIRE UND HEITERER MUSE«, NDL 9/1961, 3f.), die das September-Heft der Zeitschrift »NDL« eröffnet, finden sich in dieser Ausgabe Beiträge von Jan Koplowitz, Peter Hacks, Franz Fühmann, Karl-Heinz Tuschel, Karl Stitzer, Lothar Kusche, Jupp Müller und Herausgeber Wolfgang Joho.

<sup>557</sup> Heiner Müller über das Stück im Programmheft der Uraufführungsinszenierung.

Dass Müller und Tragelehn mit ihrer Arbeit dem Lehrer nicht nur ›ins Pult geschissen‹ hatten, sondern sich tatsächlich auf dem Weg befanden, eine Bombe zu legen, deutet auch die Autobiografie an. Als *point of first attack* dient der Abdruck einer Szene aus dem Stück im »Sonntag«, der Wochenzeitung des Kulturbundes. Danach, so wird geschildert, gab es auf Druck eines der Protagonisten der späteren Abstrafung, dem Leiter der Kulturabteilung beim ZK der SED (vermutlich Siegfried Wagner, der aber in diesem Zusammenhang nicht namentlich erwähnt ist), eine »besorgte Anfrage« (KOS 162), die dazu führt, dass ein Szenendurchlauf vor der Kaderleitung der Hochschule zustande kommt. Die anschließende Diskussion spitzt der Erzähler zu, indem er den Schriftsteller Boris Djacenko als Deus ex Machina ins Spiel bringt (»Wir hatten Djacenko nicht vorgestellt, das wurde uns später als Börsartigkeit ausgelegt«<sup>558</sup>), dem es gelingt, die Bedenken der Hochschulleitung in blauen Dunst aufzulösen (»... der Russe, den wir eingesetzt hatten, um einen Rauchvorhang zu erzeugen. Das war alles Verschwörung«, KOS 166). Kurz vor dem Termin der Uraufführung veranlasst der neue politische Kontext des Mauerbaus den Zentralrat der FDJ, sich plötzlich für die Arbeit des Laientheaters zu interessieren. »Der Zentralrat kriegte Angst.« (KOS 167) Doch es ist zu spät, die Aufführung abzusetzen (»Ihnen stand aber diese Studenten-Theaterwoche bevor, also etwas Internationales, was sich nicht abblasen ließ«, ebd.) Aus Protest der Grenzschießung hatten bereits mehrere Ensembles aus Westdeutschland und anderen Staaten ihre Teilnahme abgesagt. Die Staatsführung hatte aufgrund der politischen Situation ein starkes Interesse daran, Normalität zu demonstrieren.

Um den befürchteten Imageschaden durch die Aufführung in möglichst engen Grenzen zu halten, seien diejenigen Zuschauer, auf die der Zentralrat unmittelbaren Zugriff hatte, im unmittelbaren Vorfeld der Aufführung instruiert worden, die Aufführung durch ihren lautstarken Protest, wenn nicht zu verhindern, so doch grundsätzlich zu sabotieren. Doch die Strategie der FDJ-Leitung ging nicht auf, »unter anderem wegen Manfred Krug, der spielte eine führende Rolle. Er saß vorn in der Mitte, ein Kleiderschrank, und lachte grölend über jeden Witz. Einige Genossen mussten dann auch lachen und haben nicht mehr protestiert, dadurch wurde es zur Katastrophe.« (KOS 168) Der Erzähler verdeutlicht, dass es die ebenso beabsichtigte wie unwillkommene Wirkung der Komödie war, die zum Anlass der folgenden »Katastrophe« wurde. Im Bericht eines inoffiziellen Mitarbeiters der Staatssicherheit heißt es dazu: »Es ist interessant, dass eine Reihe von Schauspielern Berliner Bühnen [...] sich köstlich amüsiert haben unter lautem Lachen und auch im Saal von einer großen Anzahl von Freunden die widerwärtigen Beschimpfungen unserer Staatsmacht, die hässlichen Szenen, die moralisch schmutzigen Szenen, die enthalten sind, mit lachen quittiert wurden.«<sup>559</sup> Dass genau dies die (ursprüngliche) Funktion einer Komödie ist, scheint dem Informanten nicht bewusst gewesen zu sein.

»Danach gab es die rituelle Premierenfeier, und Hacks kam zu mir und sagte ›Eine große Komödie, aber dramaturgisch müssen wir harte Worte reden. Politisch werden sie dich totschiagen.‹ Er hatte damit recht, und er hatte auch eine gute Begründung: ›Sie werden dich politisch totschiagen, weil du sie entschuldigst.‹ / An den Nebentischen sagten die Kenner der Sachlage: ›Die können jetzt bald die Bautzener Gefängnisfestspiele eröffnen.‹ Wir wunderten

---

<sup>558</sup> KOS 163, s. a. die Anmerkung B. K. Tragelehns im Materialanhang zu KRIEG OHNE SCHLACHT (KOS 420)

<sup>559</sup> zitiert nach Braun 1996, 104

uns nur, dass die Studenten, die gespielt hatten, einer nach dem anderen verschwanden. Die haben sie dann in der gleichen Nacht versammelt. Sie mussten die ganze Nacht lang ihre Texte aufsagen, sie konnten sie ja alle noch auswendig, und sie mussten selbst herausfinden, warum das konterrevolutionär war, was sie dort getan hatten, antikommunistisch, antihumanistisch und so weiter. Die ganze Nacht haben sie denen das Gehirn gewaschen. / Kurz, sie sind alle umgefallen.« (KOS 168f.) Die szenische Darstellung der Ereignisse ist paradigmatisch für die Textarbeit Müllers im UMSIEDLERIN-Kapitel, dass – ähnlich Kleists ZERBROCHNEM KRUG – zugleich als Komödie und als Prozess angelegt ist, dem der Rezipient als Schöffe beiwohnt. Mit der wiederholten Warnung vor dem vermeintlichen ›politischen Totschlag‹ durch den Dramatikerkollegen und Widerpart, Peter Hacks, wird die Erwartungshaltung gegenüber den dramatischen Folgen der Aufführung Müllers UMSIEDLERIN gesteigert. Zugleich wird im zynischen Kommentar vom Nachbartisch (der nicht zufällig auf dem komödischen Niveau der UMSIEDLERIN angesiedelt ist, weil er auf die Folgen und also die Perspektive der Kunstproduktion reflektiert) die Höhe des potenziellen Strafmaßes benannt, auf das die Künstler sich einzustellen hätten. Der Abschnitt liest sich wie der Entwurf zu einem Filmexposé. Zieht man die im Anhang unter »Dokument 6« versammelten Aussagen der Studenten hinzu, eröffnet sich indes eine gespenstische Szenerie. Die Vorstellung einer gesonderten ›Aufführung‹ des Textes aus dem Zeugenstand – der zugleich Anklagebank ist – vor einem kommissarischen Tribunal der Hochschul- und FDJ-Leitung ist ebenso beklemmend wie real. Sie zeigt die im Ritus der Partei verankerte Affinität zum theatralen Akt, der grotesker Weise den Text der UMSIEDLERIN reproduziert, um ihn schließlich in den vorgeformten Kategorien des Partei-»Newspeak«<sup>560</sup> zu übermalen. Die ›selbstkritischen‹ Stellungnahmen der Studenten, die aus diesem Verhör hervorgingen, geben wenig Aufschluss über die tatsächliche Haltung der Darsteller. In der stereotypen Terminologie spiegelt sich vielmehr die Vorgabe des Zentralrates, Stück und Regie als »antikommunistisch, konterrevolutionär und antihumanistisch« (KOS 387) und »Provokation gegen unseren Staat« (KOS 386) zu denunzieren, weil es »den Feinden unserer Republik in die Hände« (KOS 387) arbeiten würde. Die selbstkritischen Stellungnahmen dienen weniger der Absolution der Studenten und ihrer Reintegration ins Kollektiv der FDJ, respektive der Hochschule, sondern in erster Linie der Rehabilitierung des Zentralrates, der mit der Aufführung des Stückes seine »Kontrollpflicht« verletzt hatte und nunmehr mit übertriebenem Aktionismus zu Strafmaßnahmen aufruft. Die Strategie der FDJ-Leitung ist der Angst geschuldet, selber für die Folgen der Aufführung zur Verantwortung gezogen zu werden. Wie in den sowjetischen Schauprozessen der Stalinära, hat die Selbstkritik damit lediglich die Funktion, die Weste der Partei rein zu waschen, das Individuum – und sei es durch seinen Tod – in den Dienst am großen Ganzen zu stellen. Sie ist fester Bestandteil im Ritual der kommunistischen Partei stalinscher Prägung. Die drei Tage später formulierte zusammenfassende Selbstkritik, die mit der Aufführung die Gefahr eines Dritten Weltkriegs heraufdämmern sieht, macht das groteske Ausmaß dieser Praxis deutlich. »Heute weiß jeder einzelne von uns, dass wir mit der Aufführung des Stückes entgegen unserer ehrlichen Auffassung und entgegen unserem Willen dem Klassengegner, den westdeutschen Militaristen, gedient und die Bestrebungen, unsere Republik aufzuweichen, unsere Arbeiter-

---

<sup>560</sup> In seinem 1949 erschienen Roman NINETEEN EIGHTY-FOUR benutzt Orwell diese Sprache zur Charakterisierung der sprachlichen Deformation in einer totalitären Struktur. »Newspeak was the official language of Oceania.« (Orwell 1973, 7)

und Bauern-Macht zu beseitigen und die Menschheit in die Katastrophe eines 3. Weltkriegs zu stürzen, aktiv unterstützt haben. Damit sind wir der Partei, unserer Regierung und allen friedliebenden Kräften in den Rücken gefallen.« (KOS 388)

Für das SED-Mitglied Tragelehn, dem die Darsteller der Studentenbühne nach ihrer »Gehirnwäsche« Hausverbot erteilen, wird ein eigenes Parteiverfahren inszeniert, in dessen Folge er »aus der Partei ausgeschlossen und [...] zur Strafarbeit beim Gleisbau in der Braunkohle in Klettwitz« (KOS 171) verurteilt wird. »Sein tragisches Los war, dass er dort dann der einzige in seiner Brigade war, der für die DDR eintrat und für die Partei, und die Arbeiter meinten so blöd darf man nicht sein, und haben ihn nach jeder Diskussion verprügelt.« (ebd.) Den schlagenden Argumenten der Arbeiterklasse zeigt sich der Intellektuelle nicht gewachsen. Tragische Ironie steckt zudem in der Tatsache, dass Müller wenige Jahre zuvor die Harmonie sozialistischer Produktion und die alle gesellschaftlichen Schichten umfassende grundlegende Solidarität beim Aufbau des Sozialismus in seiner Hörfolge KLETTWITZER BERICHT 1958 gerade in jenem Tagebau angesiedelt hatte, in dem sich sein Künstlerkollege nunmehr »bewähren« sollte. Durch die Restriktionen selber in ökonomische Bedrängnis geraten, ist es wiederum Tragelehn, der die Schreib-Maschine Müller mit Treib-Stoff versorgt: »Materiell sind wir nach 1961 ziemlich in Stress geraten. Das einzige, was wir hatten, war Deputatschnaps, weil es den beim Bergbau umsonst gab, wo Tragelehn seine Zeit verbrachte.« (KOS 187)<sup>561</sup> Darüber hinaus bringt er den Ausspruch eines Arbeiters mit, der 1975 die Rehabilitierung und Aufführung der UMSIEDLERIN unter dem Titel DIE BAUERN rechtfertigt. »»Zeig mir ein Mausloch und ich fick die Welt.« [...] das ist der einzige Unterschied zu der ersten Fassung ...« (W 8 477)

Eine Parteistrafe kann den Autor der UMSIEDLERIN nicht treffen. Bereits 1951 sei er, wie es in KRIEG OHNE SCHLACHT heißt, schriftlich aufgefordert worden, sein Parteibuch zu erneuern. Weil er versäumt hatte, die fehlenden Passbilder für das neue Dokument nachzureichen, war er »wegen Unauffindbarkeit« (KOS 121), beziehungsweise »wegen mangelnder Parteiverbundenheit gestrichen« (ebd.) worden.<sup>562</sup> »In Konfliktsituationen war es

---

<sup>561</sup> Der Text der Buchausgabe ist hier identisch mit dem der Fassung HMA 4487, 223f. In den Tonbandabschriften wird der erste Satz dieser Sentenz noch einem anderen Sprecher als Frage zugeordnet: »Und danach bist du doch auch materiell in Stress geraten? Ja, sicher. Das einzige, was wir hatten, war [Deputatschnaps von Tragelehn, der beim Bergbau seine Zeit verbrachte,] den gab es da umsonst.« (TA 301f.)

<sup>562</sup> Die Angaben zur SED-Mitgliedschaft Müllers sind der Quellenlage nach widersprüchlich. Ein handschriftlicher »Lebenslauf« im Anhang der Autobiografie (»Dokument 2«) der die Datierung »24. 9. 56« trägt, gibt keine Auskunft über eine Parteimitgliedschaft Müllers. In einem undatierten handschriftlichen Lebenslauf bis 1955 aus dem Nachlass, der vermutlich als Arbeitsmaterial zur Autobiografie diente, findet sich folgende Beschreibung der Parteimitgliedschaft: »Mitglied der SED seit Gründung, gestrichen wegen mangelnder Parteiverbundenheit einige Monate nach der Überprüfung, 1951, da ich von Frkgb. [Frankenberg] nach Berlin umgezogen, zwar zur Überprüfung in Frkgb. gewesen war + mein Dokument abgegeben hatte, aber versäumte, die Passbilder von Berlin aus nachzuschicken [...] + mit der Parteigruppe keine Verbindung mehr aufnahm.« (HMA 4470) In einem maschinenschriftlichen Lebenslauf, der auf den 28. April 1957 datiert ist, heißt es dazu: »[Mitglied der] SED seit 1947 (Waren/Müritz / Frankenberg/Sa[achsen]) / Überprüfung 1951 in Frankenberg. Dokument abgegeben, schriftliche Bestätigung hinterlegt bei Kreisleitung Oranienburg. / Funktionen: WBG-Sekret[är] f[ür] Agitat[ion] + Propag[anda] (Frankenberg)« (HMA 4471). Und auf einem gesonderten Blatt: »Zur Überprüfung 1951 kam ich aus Berlin, wo ich arbeitete (freier Mitarbeiter der Zentralen Kulturkommission beim Zentralrat der FDJ), aber ohne Aufenthaltsgenehmigung wohnte, nach Frankenberg, wo ich polizeilich gemeldet war, aber, durch die Republikflucht meiner Eltern, keine Wohnung hatte./ Nach der Überprüfung gab ich mein Dokument ab,



immer besser, nicht in der Partei zu sein.« (ebd.) Oder wie es vier Jahre nach der UMSIEDLERIN-Affäre in Anlehnung an das Buch des Lebens in der Offenbarung des Johannes im Stück DER BAU heißt: »Spätestens seit ihr Name in einem Parteidokument steht, kann er gelöscht werden« (W 1 345f.). Dennoch ist die Gefahr einer Verhaftung zumindest zeitweise äußerst real (»Es war von Verhaftung die Rede«, KOS 170). Nur forciert die Staatssicherheit die Suche nach Belegen einer gezielten Feindarbeit vergeblich.<sup>563</sup> Die Vorwürfe, der Autor der UMSIEDLERIN habe den Begebenheiten und Vorgängen in der DDR eine Deutung gegeben, »wie sie in der Presse der ›freien Welt‹ oder der ›Stimme Amerikas‹ üblich«<sup>564</sup> seien, scheinen in diesem Zusammenhang als Vorwurf der Verbreitung feindlicher Propaganda und der »organisierte[n] Provokation«<sup>565</sup> durchaus bedeutsam und hätten im Falle der Erhärtung eines derartigen Verdachts zwangsläufig zu strafrechtlichen Konsequenzen geführt. In der Autobiografie wird die diese Bedrohung durch eine kafkaeske Anekdote illustriert: »Dann kriegte ich Anrufe, zum Beispiel von Gustav von Wangenheim: ›Ich habe gehört, du bist verhaftet. Stimmt das?‹ Ich sagte: ›Dann könnte ich jetzt nicht mit Ihnen reden.‹ Inge sagte dann: ›Geh doch einfach zur Stasi und frage, ob du verhaftet wirst.‹ Ich bin dann also zum Polizeirevier marschiert und sagte ›Ich will einen Mitarbeiter der Staatssicherheit in einer persönlichen Angelegenheit sprechen.‹ Dann musste ich erst einmal eine Stunde warten. Dann führten sie mich in ein Hintergebäude in einen Raum, in dem ich eine weitere halbe Stunde warten musste. Dort gab es Beobachtungslöcher. Schließlich wurde ich in den nächsten Raum geholt und wurde gefragt: ›In welcher Angelegenheit? Gibt es Probleme?‹ Ich sagte: ›Ja, ich kriege Anrufe von Leuten, die wissen wollen, ob ich schon verhaftet bin. Das ist geschäftsschädigend. Nun wollte ich wissen, was gegen mich vorliegt.‹ Wieder in einen anderen Raum, wieder eine halbe Stunde warten. Dann kam die Auskunft: ›Von Seiten der Staatssicherheit liegt gegen Sie nichts vor.‹« (KOS 176)

Unter DDR-politischen Gesichtspunkten bildet das Verbot der UMSIEDLERIN mit allen personellen und institutionellen Folgen lediglich einen Vorwand zur Etablierung einer stärkeren staatlichen Kontrollstruktur nach dem 13. August 1961, der weit über den kulturellen Bereich hinaus wirksam werden sollte. Ein Grund für die radikale Reaktion der zuständigen Stellen in FDJ-Zentralrat, Parteiapparat, Zentralkomitee und Staatssicherheit war ihr vorheriges Versagen, die umfassende Vernachlässigung ihrer »Kontrollpflicht« (KOS 166). Zum einen stellte dies eine Folge der Art und Weise des Entstehungsprozesses dar: »Zwei Jahre lang liefen die Proben, Schreiben und Proben immer Parallel« (KOS 162). Andererseits hatten die Behörden den Künstlern unfreiwillig einen gewissen Grad an Autonomie zugestanden, etwa, indem das Kulturministerium Müller ein bereits bewilligtes Stipendium strich (s. a. KOS 161) und sich damit seiner Kontrollfunktion selbst enthob. Diese Ausgangslage führte im Nachhinein nicht nur zu flächenbrandartigem Aktivismus auf Seiten

---

versäumte aber, die 2 Passbilder nachzureichen und meldete mich nach meinem endgültigen Umzug nach Berlin nicht bei der zuständigen Parteigruppe.« (ebd.)

<sup>563</sup> Tatsächlich ist es bereits wenige Tage nach der Aufführung der UMSIEDLERIN am 30. Oktober 1961 erklärtes Ziel der Staatssicherheit, Müller und Tragelehn konterrevolutionäre Absichten und »bewusste Feindarbeit« nachzuweisen und »beide festzunehmen« (Bericht von Höppner, Abteilung V/6 der Verwaltung Groß-Berlin, 4. Oktober 1961, zitiert nach Braun 1996, 116f.). Wenige Wochen später, am 10. November sieht sich das Ministerium für Staatssicherheit allerdings gezwungen, den »Vorlauf Operativ« zu Heiner Müller und B. K. Tragelehn einzustellen: »In der Bearbeitung konnten keine weiteren Hinweise für eine Feindarbeit ermittelt werden.« (zitiert nach Braun 1996, 77)

<sup>564</sup> Gutachten des geheimen Informators »Wolff« vom 3. Oktober 1961, zitiert nach Braun 1996, 103

<sup>565</sup> Bericht von Höppner ... a. a. O. 116

der Behörden und einer Vielzahl kultureller Institutionen, sondern auch zu Ergebnisadressen und »selbstkritischen« Stellungnahmen auf allen Ebenen des kulturellen Betriebs. So heißt es etwa in einer »Stellungnahme des Sekretariats des Schriftstellerverbandes«, das als »Dokument 8« im Anhang der Autobiografie abgedruckt ist: »Das Sekretariat kann sich den Vorwurf der mangelnden Wachsamkeit nicht ersparen. Die Sektion Dramatik hat ungenügend und oberflächlich gearbeitet. Es sollte alles unternommen werden, um die Sektionsarbeit im Verband zu aktivieren.« (KOS 394) In der Folge übernahmen eine Vielzahl von Institutionen, darunter die SED, die Ministerien für Staatssicherheit und Kultur, die FDJ, das Staatssekretariat für Hoch- und Fachschulwesen, der Magistrat von Berlin sowie mehrere kulturelle Einrichtungen und Theater gewichtige Rollen in dem »Drama um eine Komödie«<sup>566</sup> ein: »Jedes gesellschaftliche Organ hat nicht nur eine spezielle Aufgabe zugewiesen bekommen, es musste sich zugleich auch selbst politisch »bewähren«<sup>567</sup> und stand damit unter erheblichem »Erfolgsdruck«<sup>568</sup>. Die Maßnahmen zielten in erster Linie auf die »Erhöhung der ideologischen Wachsamkeit«<sup>569</sup>. Damit war das weitere Vorgehen »negative Tendenzen« in der Kunst weitgehend definiert. Aus der Wachsamkeit wurde Überwachung; der Überwachungsapparat legitimierte sich durch die »Überproduktion von Staatsfeinden« (KOS 217), dem, so Müller, einzigen blühenden Produktionszweig in der DDR.

Der legendären Versammlung des Schriftstellerverbandes, auf der der Grundstein für den Ausschluss Heiner Müllers aus dem DSV gelegt wurde, ging eine Sitzung der Sektion Literatur der Akademie der Künste voran, in der sich die Mitglieder (unter ihnen Arnold Zweig, Ludwig Renn und Wieland Herzfelde) auf ein von Franz Fühmann vorgelegtes Thesenpapier zur UMSIEDLERIN einigten. Der Wortlaut dieses »negativen Gutachten[s]«, das sich als »Dokument 14« im Materialanhang der Autobiografie befindet, gibt paradigmatisch die offizielle Haltung vieler Künstlerkollegen wieder, die das Stück als »misslungen« (KOS 406) und wirklichkeitsfremd bezeichnen, ihm eine »negative Aussage« (KOS 407) attestieren, zugleich aber dem Autor eine überdurchschnittliche Begabung bescheinigen. So heißt es in der sechsten und letzten These: »Ich bin aber trotz allem, was gegen dieses Stück eingewendet werden muss, der Meinung, dass es sich lohnen würde, mit Heiner Müller, der einer unserer fähigsten Dramatiker ist, ernsthaft zu arbeiten und ihm kameradschaftlich zu helfen, zu einer für sein Schaffen günstigen Position zu gelangen.« (ebd.) Fühmann geht offenbar von einer grundsätzlichen »Erziehbarkeit« der Begabung Müller aus, eine Position, wie sie auch Walter Ulbricht lange zu optieren schien. »Der einzige, der außer Hacks gegen den Ausschluss war, war Ulbricht, aber Gotsche, sein Sekretär, kam zu der Vorstandssitzung zu spät. Da waren die Genossen schon auf den Ausschluss eingeschworen, und Gotsche kam mit der Information zu spät, dass der Chef dagegen sei. Ulbricht war für Erziehen, nicht für Ausschluss.« (KOS 182) So wurde etwa eine frühzeitige Verhaftung Müllers und Tragelehns, wie sie die Abteilung V/6 der Staatssicherheitsverwaltung Groß-Berlin unter dem Vorwand »fortgesetzter staatsgefährdender Propaganda«<sup>570</sup> vorsah, möglicherweise auf Ulbrichts Einspruch hin verhindert.<sup>571</sup>

---

<sup>566</sup> Titel der Publikation Matthias Brauns

<sup>567</sup> Braun 1996, 48

<sup>568</sup> ebd.

<sup>569</sup> Brief von Siegfried Wagner an Walter Ulbricht ... a. a. O. 133

<sup>570</sup> Vorschlag des Oberleutnant Freiberg, Abteilung V/6 der Verwaltung Groß-Berlin zur Festnahme Müllers

Abweichend von der Darstellung in KRIEG OHNE SCHLACHT, der Ausschluss wäre allein dem Umstand geschuldet gewesen, dass der Deus ex Machina, der Bote mit der frohen Nachricht, zu spät eingetroffen wäre, deutet der Ausschluss Müllers aus dem Schriftstellerverband eher auf den Abzug der »schützenden Hand« Ulbrichts hin. Damit entgeht der Dramatiker dem Schicksal Brechts Macheath, der per königlicher Verfügung durch die Queen unter dem Galgen stehend statt ins Jenseits in den »erblichen Adelsstand«<sup>572</sup> befördert wird.

Der Beschreibung der »Versammlung des Schriftstellerverbandes zum Fall UMSIEDLERIN, die ein Diskussionsforum sein sollte, aber eher wie ein kleiner Schauprozess ablief« (KOS 172), eignen entsprechend der Anlage des Kapitels Elemente der Farce. »Das erste Referat hielt Siegfried Wagner, der Chef der Kulturabteilung: konterrevolutionär und bla bla, nur Phrasen, nichts Konkretes. Die schlimmste Beschimpfung war: ›Ein Beckett des Ostens‹. Das hat mir über ein paar Minuten hinweggeholfen.« (KOS 173) Das Politbüro-Mitglied Alfred Kurella – Leiter der Kommission für Fragen der Kultur beim ZK der SED – stellt den Verfasser der UMSIEDLERIN in die Reihe der »beiden großen Zyniker« (ebd.) in seinem Leben, den beiden im Zuge der Großen Säuberung (1935 bis 1939) verhafteten und nach Schauprozessen hingerichteten »Verrätern« der Revolution: »Radek und Bucharin« (ebd.). In einem späteren Kapitel der Autobiografie kommt Müller auf diesen Vorwurf zurück, den er dort dialektisch zu begründen und als Voraussetzung seiner Kunst zu beschreiben vermag. »Bei der Hinrichtungsversammlung im Schriftstellerverband 1961 gegen UMSIEDLERIN sagte Kurella einen Satz, der mich getroffen hat: ›Aus diesem Text spricht ein ungeheurer Ekel an der Wirklichkeit.‹ Aus diesem Ekel wächst das Bedürfnis, die Wirklichkeit unmöglich zu machen.« (KOS 271) Zynisch scheint hier eher die Art und Weise der Darstellung ex post. Ebenso zynisch wie hintergründig kommt in diesem Zusammenhang die im Anschluss an den »kleinen Schauprozess« geäußerte Feststellung des Komponisten Hanns Eisler daher: »Müller, Sie sollten froh sein, in einem Land zu leben, in dem Literatur so ernst genommen wird.« (KOS 175) Was Eisler mit »ernst nehmen« bezeichnet, ist wohl in erster Linie der erzieherische Stellenwert, der der Kunst in der DDR als quasi kulturpolitischer Auftrag mit auf den Weg gegeben war. Inhaltlich steht dagegen der ästhetische Dilettantismus in einem krassen Missverhältnis zum gesellschaftlichen Anspruch an eine Kunst, die zur ästhetischen Erziehung des Menschen taugen sollte. So stellt Gerhard Piens, nach Heinar Kipphardts Weggang Chef dramaturg am Deutschen Theater auf der Parteiversammlung des DSV fest, er könne bei dem Stück keine Fabel erkennen – laut der vorherrschenden Ästhetik, die Brechts Fabelbegriff<sup>573</sup> verinnerlicht hatte, ein substanzielles Manko. Allerdings sagt Piens' Feststellung weniger über das Stück oder die Inszenierung aus, als dass sie auf die Beschränktheit Piens' Vorstellung hindeutet, was eine Fabel sei. Immerhin mag der Befund des Dramaturgen in den Augen der Funktionäre gefundenes Fressen für die Argumentation gegen Müller und sein Stück gewesen sein. Differenzierter dagegen ist die Forderung Hans-Joachim Bunes, der in einem Brief an den Zentralrat der FDJ auf ein Versäumnis in der

---

und Tragelehns, datiert vom 11. Oktober 1961 (zitiert nach Braun 1996, 145)

<sup>571</sup> s. a. Braun 1996, 62

<sup>572</sup> Brecht-GW 2, 485

<sup>573</sup> »Auf die *Fabel* kommt alles an, sie ist das Herzstück der theatralen Veranstaltung. [...] Das große Unternehmen des Theaters ist die *Fabel*, die Gesamtkomposition aller gestischen Vorgänge, enthaltend die Mitteilungen und Impulse, die das Vergnügen des Publikums nunmehr ausmachen sollen.« (Brecht-GW 16, 693)

bisherigen Verfahrensweise gegen Müller (und Tragelehn) hinweist: »... warum Müller ›so ein Stück mit so einer Dramaturgie‹ geschrieben hat, das zu erklären hätte er unbedingt die Gelegenheit bekommen müssen und zwar vor dem Publikum, das die Aufführung gesehen hat.«<sup>574</sup> Doch dazu ist von den maßgeblichen Kulturfunktionären kaum jemand in der Lage. So äußert sich etwa Alfred Kurella gegenüber Helmut Baierl, der 1961 das Amt des Parteisekretärs am Berliner Ensemble übernommen hatte: »Hinter der ›offenen‹ Dramaturgie steckt in der Tat der Verzicht des Künstlers auf Erfassung des Wesens der Dinge und auf die Ordnung der verschiedenen ›Einzelheiten‹ zu einem Ganzen, das Typisches aussagt. [...] Dass dieser Verzicht bei der Erfassung von Gegenstandsstoffen unserer Republik angewandt, eben so konsequent ins Lager der Reaktion führt – das ist die eigentliche Lehre, die es hier zu ziehen gilt.«<sup>575</sup> Schlüssiger, weil mit den Augen des Dramatikers betrachtet, wird die Diskussion in KRIEG OHNE SCHLACHT als Fabel erzählt. »Dann stand Paul Dessau auf und schlug sich an die Brust und sagte, er müsse der Partei natürlich glauben, dass das Stück konterrevolutionär sei, aber es gäbe in dem Stück eine Szene – er zitierte die Traktoristenszene –, da sei doch auch das Positive. Er habe mit mir gearbeitet, und ich sei sein Freund, er werde weiter mit mir arbeiten. Wolfgang Heinz sagte, mit Begabungen, da könne man sich eben doch täuschen, und es wäre ja ein schlimmes Stück. Hacks hielt dagegen, das sei der beste Dialog, den er in der Gegenwartsdramatik kenne, und die Geschichte der Umsiedlerin sei eine große Darstellung einer Emanzipation. Das Ganze hätte natürlich einen etwas mürrischen Ton, das sei doch vielleicht nicht ganz die richtige Einstellung zur Realität der DDR, aber trotzdem. Piens hatte vorher gesprochen und das objektiv Konterrevolutionäre nachgewiesen. Dann sprach Bunge, sehr lange und sehr gut, er gab seine Stellungnahme zu dem Stück ab und erklärte am Schluss, dass der falsche Umgang mit diesem Stück, dieser Aufführung, dass die ganze Diskussion über dieses – seines Erachtens – im Ganzen gelungene Stück, ihn dazu veranlassen würde, bei seiner Grundorganisation die Aufnahme in die Partei zu beantragen. Das war ein guter taktischer Schachzug. Siegfried Wagner war verwirrt und sagte: ›Wer ist dieser Wirrkopf?‹ Der Bunge war wirklich gut, es war auch sehr klug, wie er versuchte, denen beizubringen, was sie falsch gemacht hatten und wie man damit umgehen müsste. Nach der Rede von Siegfried Wagner war Anna Seghers aufgestanden und zu mir und Inge herübergekommen, sie gab uns beiden die Hand und ging. Das war ihr Beitrag. Ansonsten saßen wir ziemlich verloren herum. Einer kam zu spät, das war Werner Baum, Leiter der Abteilung Belletristik im Ministerium für Kultur, den ich schon aus dem Moralprozess in Bad Saarow kannte, der mich damals darauf hingewiesen hatte, dass ›wir aus der Bourgeoisie‹ besonders dienen müssten. Nur neben mir war noch ein Platz frei, da musste der arme Exbourgeois sich nun hinsetzen. Ich sah, wie er mit weichen Knien heranschlich, er nickte mir freundlich zu und sagte ›Du kannst dich ja nicht beschweren, ein großer Bahnhof, alle sind gekommen. Ich bin auch in dienstlicher Eigenschaft hier. Ich muss hier dienstlich eine kleine Rede halten.‹ Mit dem Bahnhof hatte er recht. Rodenberg, der Denunziant von Moskau, Abusch und andre Kreaturen. Dann war Baum mit seiner kleinen Rede an der Reihe und verwandelte sich in einen flammenden Propheten gegen den Antichrist, er verglich das Stück mit den Scherben des Teufelspiegels in einer Erzählung von Gorki.«<sup>576</sup> Er gestikulierte grässlich mit verzerrtem Mund. Dann kam er

<sup>574</sup> Brief von Hans-Joachim Bunge an den Zentralrat der FDJ. In: Sinn und Form 3/1991, 440

<sup>575</sup> aus einem Brief Alfred Kurellas an Helmut Baierl vom 17. Oktober 1961 (zitiert nach Braun 1996, 71)

<sup>576</sup> Gemeint ist vermutlich der Prolog Hans Christian Andersens Erzählung DIE SCHNEEKÖNIGIN.

zurück, setzte sich wieder neben mich, nickte mir wieder freundlich zu.« (KOS 174f.) Die zitierte Passage veranschaulicht die dramatische Qualität der Vorgangsbeschreibung, die aus der »Hinrichtungsversammlung« im Schriftstellerverband den Kern der theatralen Veranstaltung herausschält. Ganz im Sinne der brechtschen Fabelerzählung fasst sie die wichtigsten gestischen Vorgänge zusammen, hebt die Drehpunkte hervor und erweist sich darüber hinaus als geradezu modellhaft dialektisch. Der komödische Aspekt im Agon um die »Wahrheitsfindung« über Müllers Stück liegt nicht allein im Missverhältnis von Mitteln und Gegenstand des Prozesses begründet, er zeigt sich auch in der Gegenüberstellung der Lager. Beziehen die Verteidiger des Erzählers ihre Argumente aus dem Bezug auf den Text des Stückes selbst, tragen die Stückgegner nur ideologische Banner ins Feld. Die konträren Positionen werden hart gegeneinander geschnitten, ihr szenisches Potenzial angedeutet und ein überraschender Abschluss konstruiert – bis hin zur stummen Geste Anna Seghers', deren Abgang den letzten grotesken Auftritt dieser Szene einleitet und Eislers bereits oben zitierten zusammenfassenden Kommentar, der das Geschehen dialektisch auf eine neue Stufe hebt. »Müller, Sie sollten froh sein, in einem Land zu leben, in dem Literatur so ernst genommen wird.« (KOS 175)

Eisler ist es auch, der Müllers Autobiografie zufolge den Kontakt zu seinem vermeintlichen Rettungsengel, Helene Weigel, herstellt. Mit dem Hinweis, »denken Sie an Schiller. Ein österreichischer Tyrann wird in der Schweiz ermordet. Solche Stücke müssen Sie in Deutschland schreiben« (KOS 178), treibt er ihn Brechts Witwe, der Intendantin des Berliner Ensembles in die Arme. Mit PHILOKTET, seinem nächsten Stück, scheint Müller Eislers ersten Tipp beherzigt zu haben: Ein griechischer Fürst wird auf dem unbewohnten Eiland seiner Verbannung ermordet, als er sich der Rückkehr an die Front des Trojanischen Krieges widersetzt. Allerdings greift Müller mit dem zeitgleich entstandenen Stück DER BAU schon wieder verdächtig zeitnah in die Probleme des sozialistischen Auf- und Menschenumbauprogramms ein. Bei der Weigel meldet er sich indes nicht. Es ist Brechts Witwe, die Kontakt zu Müller aufnimmt. »Zwei Tage später rief die Weigel mich an. Das war der Rettungsversuch. Sie sagte, die Anna Seghers hätte mit ihr gesprochen [...] und sie, Weigel, wäre jetzt mein Engel. Ich müsste eine Selbstkritik schreiben, und sie würde mir dabei helfen, weil sie wüsste, wie man so etwas macht. Ich kriegte das Turmzimmer. ›Da hat der Brecht auch immer gegessen‹, und: ›Du darfst nichts erklären, nichts entschuldigen. Du bist schuld, sonst hat es gar keinen Zweck.‹ Ich habe dann im Turmzimmer diese Selbstkritik geschrieben, und der Weigel jede halbe Seite vorgelegt, zur Korrektur. Und korrigiert, und weitergeschrieben. Es hat Tage gedauert.« (KOS 178) Zwar folgt dem Besuch des Turmzimmers, das die leer ausgegangene Fee in Gestalt des Flachs spinnenden Mütterchens dem Dornröschen als Schlafkammer auserkoren hat, kein hundertjähriger Schlaf, sondern ein lediglich zweijähriges Verstummen als Dichter. Es steht indes auch nicht die Suche nach Wahrheit im Mittelpunkt beim Antritt des ebenso schweren wie ehrenhaften Erbes. Der einst gehegte und glücklich gescheiterte Wunsch, in Brechts Schatten zu arbeiten, wird nunmehr Wirklichkeit. Freilich ist es nur die Dreckarbeit, in der Müller dem anderen Dramatiker hier folgen darf. Aber nicht erst seit Aschenputtel ist gerade diese Arbeit die langfristig betrachtet fruchtbarste. Bereits Herakles, dem Götterbastard, hatte die Dreckarbeit zu Ruh verholfen.<sup>577</sup>

---

<sup>577</sup> Heiner Müller widmet sich diesem Teil des Herakles-Mythos in seinem Satyrspiel HERAKLES 5 (W 3 397–410)

Trotz der prominenten Lokalität erweist sich der Schreibprozess als zäh. Und zwar nicht zuletzt deshalb, weil der Versuch, »unrecht zu haben« (KOS 183) und davon abzusehen, den eigenen Text zu erklären, angesichts der Tatsache, dass der Autor an dessen poetischer Qualität alles andere als Zweifel hegt, von vornherein zum Scheitern verurteilt ist. Am Ende des fünften Kapitel hieß es vorausschauend auf die Querelen um die UMSIEDLERIN: »Für mich war das nie ein Problem, ungerecht behandelt zu werden. Ich wusste es gibt keine Gerechtigkeit, weder von der einen noch von der anderen Seite, also konnte ich mich nie wirklich dagegen empören.« (KOS 75f.) Glatt geht dem Autor der UMSIEDLERIN die SELBSTKRITIK deshalb nicht von der Hand. Ausdruck findet dieses Problem in der permanenten Kritik der Selbstkritik, einer Vielzahl von Übermalungen, Verwerfungen und Neuansätzen, die im Ergebnis dennoch »als unzureichend verworfen wurde, obwohl die Weigel mit mir geübt hatte. Ich hatte auch bei dieser Geschichte noch den Ehrgeiz, alles gut zu formulieren.« (KOS 179) In KRIEG OHNE SCHLACHT ist die SELBSTKRITIK von vornherein als Strafarbeit im Turmverlies des Brecht-Olymps angelegt, als inszenierte Persiflage einer Praxis die der Erzähler andernorts als »die sowjetische Form der Psychoanalyse« (KOS 94) bezeichnet hatte. Es ist die mangelnde List des Künstlers, den, obwohl in allen Rollen zu Hause, sein intellektueller Stolz, wenn man will, seine Arroganz, daran hindert, seine Funktionsfähigkeit innerhalb dieses Systems, dem er sich aus historischen Gründen verpflichtet fühlt, unter Beweis zu stellen. In diesem Sinne ist es auch das stellvertretende Versagen des Opfers. Müller selbst nennt dies in Anspielung auf die Moskauer Prozesse, den »Bucharin-Punkt« (KOS 184), den Willen zur Wahrheit, die keinem etwas nützt, weil sie die (politische) Realität verkennt. Zugleich kommt in ihr das Bedürfnis des Intellektuellen nach »ein bisschen Theater, ein bisschen Glanz« (GI 1 26), zum Ausdruck, insbesondere dann, wenn die Revolution sich nicht einmal mehr »im Alltag vollzieht« (ebd.), sondern vollkommener Stagnation gewichen ist.

Die SELBSTKRITIK HEINER MÜLLERS »an die Abteilung Kultur beim Zentralkomitee der SED«, wie es im Untertitel heißt, ist im Materialanhang der Autobiografie als »Dokument 12« abgedruckt. Sie gliedert sich in einen kurzen Prolog und drei numerisch gegliederte Abschnitte. Erfolgt im ersten Teil eine zeitgeschichtliche Verortung des Stückes, die auf die politische Situation in der DDR nach dem Mauerbau zielt, gerät der Text im zweiten Abschnitt entgegen der eigentlichen Intention dennoch in eine Verteidigungsrede, in der lediglich ein Mangel selbstkritischen Urteilens zur Disposition gestellt wird, zumal in einer Sprache, die derjenigen des Jungen Genossen aus Brechts MASSNAHME entlehnt scheint. Überhaupt vermittelt Müllers SELBSTKRITIK den Eindruck, hier sei ein Spielmodell aufgerufen worden, nämlich das des Lehrstücks brechtscher Provenienz. »Ich hatte jede Kontrolle über meine Arbeit verloren, jede Selbsteinschätzung, jede Selbstkritik. Mit nicht ausreichendem politischen Wissen ein politisches Stück schreibend, habe ich die Diskussion mit politischen Funktionären nicht gesucht, sondern gemieden. Isoliert von der Partei, verstand ich ihre Kritik nicht, die mir aus meiner Isolierung geholfen hätte, und versteifte mich auf Vorbehalte gegen die Formulierung der Kritik durch einzelne Funktionäre.« (KOS 402) Das vermeintlich revolutionäre Kollektiv »Partei« wird dabei deutlich von der Identität einzelner Funktionäre abgegrenzt. Der Autor der Selbstkritik beruft sich damit auf die Interessen der Gesamtheit einer revolutionären Bewegung, die er in der versammelten Mannschaft aus »Politprominenz und Schriftstellern« (KOS 179) mitnichten gesehen haben dürfte: eine Dreistigkeit, die der Mehrzahl der Anwesenden dieser »große[n] Szene« (ebd.)

nicht entgangen sein dürfte. Der dritte Abschnitt der SELBSTKRITIK besteht in der Bitte um Absolution und der Wiederaufnahme in das Kollektiv, von dem sich der Autor des Stücks in Unkenntnis der Ernsthaftigkeit der politischen Lage durch eigenes Verschulden isoliert hätte. Allein die Forderung nach einer neuerlichen Diskussion des Themas, dessen Schlussstrich auf dem Papier bereits gezogen war, dürfte die eisernen Mienen der Zuhörerschaft endgültig zum Erstarren gebracht haben. Schließlich war die SELBSTKRITIK in deren Augen nicht als Rechtfertigungspodium und Rehabilitationsangebot an den Autor gedacht, sondern der rituellen Legitimation seines Abschlusses vorbehalten gewesen. »Mein Wunsch ist eine harte Diskussion, in die ich ohne Ressentiments gehen werde. Eine Diskussion, die mir hilft auf einer höheren Stufe weiterzuarbeiten, mehr als bisher, besser als bisher, produktiv. / Ich wollte der Partei helfen, selbst isoliert von ihr. Ich sehe das Ergebnis meiner Arbeit in der Isolierung: einen Schaden für die Partei. Ich sehe, dass ich ihre Hilfe brauche, wenn ich ihr nützen will, und nichts anderes will ich. / Ich arbeite an dem Versuch einer Fehleranalyse von UMSIEDLERIN, meiner Grundlage zur Diskussion gegen das Stück, die ich mir wünsche. Ich bin damit nicht fertig geworden. Ich werde sie in zwei bis drei Wochen vorlegen.« (KOS 403) Diese Zeilen hätte ihr Autor noch Jahrzehnte später ohne Scham unterschreiben können, was freilich die Verwerfung der SELBSTKRITIK durch den Schriftstellerverband und den Ausschluss des Autors aus demselben umso verständlicher erscheinen lässt. Einer Ausarbeitung der »Fehleranalyse« kam diese Entscheidung zuvor. Sie ersparte Müller nicht nur neuerliche Terminnöte, denn die zwei bis drei Wochen dürften zum Erfinden von Fehlern selbst Müller nicht ausgereicht haben. Auch bewahrte sie den Autor, der seine Intentionen grundsätzlich im Schreibprozess zu verbrennen vorgibt, vor der prometheischen Arbeit am Felsen im Vogelkot, der Masturbation mit dem »fertigen Text«.

Eine Rechtfertigung der Selbstkritik, wie sie KRIEG OHNE SCHLACHT nachliefert, dient denn auch nicht der (Selbst)Kritik, eine solche SELBSTKRITIK (eine Praxis, die nicht nur in der DDR, sondern im gesamten Ostblock zum rituellen Protokoll gehörte) verfasst zu haben. Sie soll vielmehr die Haltung des Erzählers gegenüber der eigenen Erinnerung begründen. »Ich kann mich nicht erinnern, dass mich größere Scham befallen hätte beim Verfassen der SELBSTKRITIK. Es ging um meine Existenz als Autor. [...] Mir war das Schreiben wichtiger als meine Moral.« (KOS 179f.) Auf die Frage, »*Hast Du Dich anschließend wegen Deiner Selbstkritik geschämt?*«, antwortet Müller: »Ich hatte damals kein Gefühl von Scham, ich kann mich wirklich nicht daran erinnern. Selbst wenn ich diesen Text jetzt lese, habe ich dieses Gefühl nicht.« (KOS 184) Vor diesem Hintergrund ist die SELBSTKRITIK selbstverständlich nicht als moralisches Problem zu fassen, sondern eines künstlerischer Praxis, das eine – im Sinne Herrn Keuners MASSNAHMEN GEGEN DIE GEWALT<sup>578</sup> – pragmatische Lösung erfordert. Der Handlungsspielraum für die Ausübung der künstlerischen Tätigkeit ist dabei alles andere als unbegrenzt, denn der Autor bedarf eines Spannungsfeldes, das unabhängig von Marktzwängen die Kunst zumindest ideell an einen emanzipatorischen gesellschaftlichen Anspruch anschließt, der freilich weit links außen an der offiziellen Linie der Partei vorbeischießt. »Ich konnte mir eine Existenz als Autor nur in diesem Land vorstellen, nicht in Westdeutschland. Ich wollte ja nicht nur dieses Stück geschrieben haben, sondern auch noch andere Stücke schreiben. Knast war keine Alternative, und weggehen war auch keine. Meine eigentliche Existenz war die als Autor, und zwar als Autor von

---

<sup>578</sup> s. a. Brecht-GW 12, 375f.

Theaterstücken, und die Realität eines Theaterstücks ist seine Aufführung.« (KOS 181) Das Primat des Werkes erkennt keinen Künstler an, der es objektiv hervorbringt. Künstler und Kunstwerk sind heillos miteinander verschlungen, so dass der Wille des Künstlers nichts anderes als der Wille des Werkes, seine Rechtfertigung gegenüber seinem In-der-Welt-Sein darstellt. Die Realität der Aufführung als existenzielle Bedingung des Autors sichert dem Künstler das Überleben jenseits seiner Unspielbarkeit in der Jetztzeit des Künstlerlebens. Sie bemisst ihre Qualität nicht nach dem durchschlagenden Erfolg in einer voraussetzungs- und ziellosen Gegenwart, sondern in der unkalkulierbaren Wirkung an den Schnittstellen zwischen Vergangenheit und Zukunft. Ein solcher Anspruch ist auf das Interesse des Autors angewiesen, als Bestandteil des gesellschaftlichen Prozesses wahrgenommen zu werden. Das schließt die Selbstwahrnehmung ein. »Ich erinnere mich nur noch ganz dumpf an diese Veranstaltung, in der ich die Selbstkritik vorgetragen habe. Es hatte durchaus auch einen Theateraspekt, wie die Leute an mir vorbeigingen und mich nicht grüßten. Ich war nicht verletzt, ich habe das alles mit Interesse beobachtet.« (KOS 181) Das Interesse, von dem hier die Rede ist, besteht womöglich gerade in der Verletzung, die durch ihre Beschreibung und also Überführung in den Kunstprozess der emotionalen Verarbeitung nicht mehr zur Verfügung steht. Damit ist sie zugleich einem psychischen Vernarbungsprozess entzogen. Der Text hält die Wunde offen.

Kann die SELBSTKRITIK als Versuch gelesen werden, die Verletzung notdürftig hinter dem zerschlissenen Kleid eines geflickten individuellen Selbstbewusstseins zu verbergen, lässt der aus dem Nachlass Müllers ans Tageslicht beförderte Text GRUSSADRESSE AN EINE AKADEMIE die ganze Dimension der tatsächlichen Verletzung erahnen. Sie ist die Voraussetzung einer Haltung, die eine Aussage wie die folgende nicht lediglich erlaubt, sondern glaubwürdig erscheinen lässt: »Ich habe das Ganze als dramatisches Material betrachtet, ich selbst war auch Material, meine Selbstkritik ist Material für mich.« (KOS 183) Vor dieser Folie sind nicht nur die Gedichte zu lesen, die unter dem Signum der SELBSTKRITIK eine ganze Epoche zur Disposition stellen<sup>579</sup> – gegen Ende des zwanzigsten Jahrhunderts in Müllers Augen anscheinend die letzte Möglichkeit, die Ideen jener Epoche in die Währung der Zukunft zu transferieren: durch Fehleranalyse. Auch die späte Revision des einst in den Stein der Ewigkeit gehauenen Wortes vom Werk, das »auf Geschichte warten« (W 8 187) könne, fällt unter diese in Schrift materialisierte Erfahrung eines galileischen Widerrufs der SELBSTKRITIK, die den Delinquenten vor der Inquisition schützen und sein Werk retten sollte. Die GRUSSADRESSE zeigt die frische Wunde unmittelbar nachdem sie dem Autor beigebracht wurde. Was aus dieser Wunde quillt, ist der poetisch kalkulierte Hass, der das Eigentum des Künstlers bleibt und Jungbrunnen seines Schreibens ist. Indem sich der Text unmittelbar auf den Vorgang der Verwundung/Ausgrenzung/Verbannung bezieht, schließt er den Schmerz ein, wie das »Insekt im Bernstein« (W 8 260) und lässt ihn dadurch zum Fetisch und rituellen Zentrum künstlerischer Praxis gerinnen. Der Text GRUSSADRESSE AN EINE AKADEMIE (der ursprüngliche Titel lautete GRUSSADRESSE AN EINEN SCHRIFTSTELLERVERBAND) ist datiert von 1961. Die maschinenschriftliche Datierung ist ebenso wie die Überschrift integraler Bestandteil des Textes und verortet ihn im Bezugsfeld der Auseinandersetzungen um die Aufführung sowie

---

<sup>579</sup> s. a. die Gedichte FERNSEHEN (W 1 232f.) und SELBSTKRITIK 2 ZERBROCHENER SCHLÜSSEL (W 1 253).



das Verbot der UMSIEDLERIN im Herbst 1961. Zugleich erlauben diese Markierungen, den Text aus diesem Kontext zu lösen und ihn unter poetischen Gesichtspunkten zu betrachten. Insbesondere durch die Änderung des Titels wird der Bezug auf Kafkas Erzählung EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE geradezu suggeriert.

Ich habe nichts zu schaffen mit eurem Paradies für Dauerredner. Eh ihr nicht gelernt habt euch selber in die Fresse zu speien braucht ihr mir nicht mehr unter die Augen zu kommen. Die Hoffnung dass ihr nicht aufhören werdet mit Lügen ist was mich am Leben hält. Spart den Trauerflor, ich werde mich nicht auf die Schienen legen. Warum stürzen sich die Lemminge ins Meer auf Spitzbergen? warum sehen die Bäume bei Windstille unschuldig aus? wen morde ich nachts? warum lebt ihr? warum will ich die Antwort nicht wissen? warum frage ich? Man sollte euch Scherben ins Maul stopfen, bis der Wind auf euren zerrissnen Gedärmen spielt. Ich hab euch den Spiegel gehalten für ein Trinkgeld. Auf meinem Schädel habt ihr ihn zertrümmert, weil euch eure Nase nicht gefallen hat. Jetzt ist keiner mehr übrig der euch eure Visagen zeigt. Wenn der Misthaufen wächst ist der Hahn dem Himmel näher. Die Misthaufen wachsen, die Hähne spreizen sich und hacken nach den Wolken. // 1961 (W 8 154)

Eine kohärente Analyse des Textes kann an dieser Stelle nicht vorgenommen werden, sie würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen. Immerhin soll versucht werden, einige Überlegungen zu formulieren, die hinsichtlich des reflexiven Beschreibungspotenzials gegenüber der Autobiografie relevant werden könnten. Der Text der GRUSSADRESSE gliedert sich in vier Teile, die in einem dichten Bedeutungsgeflecht aufeinander verweisen. Mit den ersten vier Sätzen richtet sich der Sprecher, der mit einem klaren »Ich« den Text betritt, unmittelbar an die Adresse des (fiktiven) Schriftstellerverbandes. Die Kennzeichnung »Paradies für Dauerredner« erscheint dabei als ironische Brechung eines (metaphysischen) Ursprungszusammenhanges, der den Schriftstellerverband als maßgeblich wertschaffende Instanz kennzeichnet, die eine »endlose«, aber gleichsam »leere« Textproduktion ausstößt, die als Reminiszenz an Benjamins »leere Zeit«<sup>580</sup> gelesen werden kann. Von einem Ausschluss ist in der GRUSSADRESSE nicht die Rede. Allerdings weist die Metaphorik darauf hin, dass es sich bei dem »Paradies« um einen Ort handelt, dem der Sprecher keine Träne nachweint. Mithin bezieht sich die GRUSSADRESSE auf eine dem Text vorgängige Formation, die dem Sprecher des Textes sowohl unerreichbar als auch verzichtbar und letztendlich überwunden scheint – verwunden mitnichten: Die Verwundung, welche dem Ich infolge des Heraustretens aus dem Ursprungszusammenhang beigebracht worden ist, provoziert den zweiten Teil des Textes. Indem der Sprecher die gegebenen Diskurse kritisch hinterfragt, konstituiert er sich als Subjekt. Zugleich schneidet das Eintreten in eine Existenz jenseits der kollektiven Wahr- und Gewissheiten den Rückweg ab. Im Gegensatz zur Heilserwartung der Heiligen Schrift oder Kleists Utopie einer Aufhebung des Sündenfalls durch die bewusste Wieder-Holung desselben nach dem Gang durch ein Unendliches, stehen bei Kafka und Müller Wände oder Abgründe. Entfernt sich Kafkas Erzähler mit jedem Schritt in seine neue Identität weiter von dem »immer niedriger und enger« werdenden »Tor«, das ihm den Rückweg in seinen »Eigensinn« als »freier Affe« ermöglichen würde<sup>581</sup>, schneidet der Sprecher der GRUSSADRESSE den rückläufigen Faden durch die Fragen nach dem Sinn und Unsinn des

---

<sup>580</sup> Benjamin-GS I, 701

<sup>581</sup> Kafka-GW 5, 139

Daseins selbst ab. War es Müllers GLÜCKLOSEM ENGEL wie Benjamins Referenz an Klees ANGELUS NOVUS noch möglich, angesichts der Unmöglichkeit einer Neuordnung der in Trümmer geschlagenen Geschichte zu scheitern, vermögen Kafkas Affe und der als Absender scheiternde Schreiber der GRUSSADRESSE ihren Herkunftszusammenhängen keinen Sinn mehr beizumessen. Der Rückweg ist identisch mit der Auslöschung. Der Sturm aus der Vergangenheit, der die Erlösung einfordert und zugleich verhindert, bei Kafka als kühlender Luftzug an des Affen Ferse gleichsam Warnung, von jeglichem emanzipatorischen Bestreben abzusehen, läuft bei Müller leer. Denn der Sprung durchs Nadelöhr der dem Rückkehrwilligen »das Fell vom Leib [...] schinden«<sup>582</sup> würde, weicht bei Müller der Frage nach dem Grund, beziehungsweise der Grundlosigkeit jeden Handelns. Heißt es bei Kafka: »Wäre ich ein Anhänger jener erwähnten Freiheit, ich hätte gewiss das Weltmeer dem Ausweg vorgezogen, der sich mir im trüben Blick dieser Menschen zeigte«<sup>583</sup>, verweisen Müllers Lemminge auf das Paradox ebendieser Freiheit im Tod, die zugleich determiniert ist, denn sie existiert allein im Augenblick zwischen Absprung und Aufprall. Aber die Lemminge fragen weder nach der Tiefe des Abgrunds, der Beschaffenheit seines Bodens, noch nach dem Motiv des Absprungs. Ihr ökologischer Kontext hat sie infolge eines Defekts anderweitiger Regulierungsmechanismen ihrer Population zum Springen konditioniert. Die Frage, »warum frage ich?« intendiert bereits das Motto der Autobiografie (»Von wem ist die Rede ...«, KOS 9), welches auf das Verschwinden der Sprecherinstanz hinweist. Dem vermeintlichen Verlust der Bedeutung entspricht die Hinterfragung dessen, der (be)deutet. Dem entspricht die Liquidierung des Sprechers im dritten Teil der GRUSSADRESSE. Die Zerstörung des Ich, das zu seiner Selbstwahrnehmung auf die Reflexion eines sozialen Gegenüber angewiesen bleibt, führt die Abschaffung der Reflexion vor, die als Folge der Ablösung jeglichen Sinnpotenzials des Daseins erkennbar wird. Bedeutung wird ersetzt durch Aktion, die Kafkas Bild der rückwärtsgewandten Schindung umkehrt. Müllers Sprecher kehrt die selbstzerstörerische Haltung des Mensch gewordenen Affen um und projiziert sie auf die Körper seiner Schinder. Indem er ihnen die Scherben des Spiegels, die ihr als fremd erkanntes Abbild zugleich fragmentieren und unendlich streuen, in den Hals stopft, verhindert er die Fortsetzung der leerlaufenden Endlosproduktion des Dauerredens. Nur im Naturzusammenhang würde der Mensch dieser Phantasie zufolge noch eine Rolle spielen – identisch mit der Bewegung seiner Trümmer im Wind, der weder aus der Zukunft noch aus der Vergangenheit weht, sondern unterschiedslose Gegenwart anzeigt. In den beiden abschließenden Sätzen wird diese nihilistische Vision zurückgenommen in die Wirklichkeit einer nicht enden wollenden Kotproduktion, die die (flugunfähigen) Hähne dem Himmel immer näher bringt – ein Bild, das jeglichen utopischen Potenzials entbehrt, gleichsam jedoch der Entwicklung des Menschen – auch jenseits der Konfliktlage des Kalten Krieges – unter ökonomischen, ökologischen wie sozialen Gesichtspunkten erstaunlich nahe kommt. Konnte Kafkas Affe mit seinem BERICHT die »Richtlinie zeigen«<sup>584</sup>, die sein Verschwinden als Affe festhielt, zeichnet Müllers Text die Fluchtlinie nach, auf welcher das Subjekt sich jenseits der vorgegebenen Ordnung in seiner Vernichtung konsolidiert. Der Gestus des Textes verweist auf eine Freiheit, beziehungsweise die Struktur einer Befreiung, die dem vielfach eingebundenen und determinierten Subjekt letztendlich nicht möglich ist. Allein seine

---

<sup>582</sup> ebd.

<sup>583</sup> Kafka-GW 5, 144

<sup>584</sup> Kafka-GW 5, 139

Bindung an die Sprache legt Zeugnis von dieser fatalen Verkettung ab. Das sprecherlose Geschrei der Hähne deutet indes auf einen ewigen Morgen, dem der Verfasser des Textes mit der Verbannung in die Schublade Vorschub leisten wollte. Müllers Herausgeber haben diese Perspektive nach vier Jahrzehnten aus dem Verlies befreit, auf dass der Text uns in die Zukunft leuchten möge, die, während wir alle daran arbeiten, keiner von uns sich wünscht.

Die GRUSSADRESSE legt Zeugnis davon ab, wie die in der Autobiografie behauptete Distanz zu den traumatischen Erlebnissen der UMSIEDLERIN-Affäre aus deren literarischer Verarbeitung entsteht. Der Text hebt (in der doppelten Bedeutung des Wortes) den Affekt auf. Trotz der behaupteten Distanz dürfte der Brief des renommierten Literaturwissenschaftlers Hans Mayer, der als »Dokument 13« der Autobiografie abgedruckt ist, den Dichter in seiner Sicht auf die Dinge bestärkt haben. Darin spricht der Literaturprofessor mit dem Allerweltsnamen dem Dichter mit dem anderen Allerweltsnamen nicht nur den Glückwunsch zu seiner Entfernung aus den »elitehaften Reihen« (KOS 404) des Schriftstellerverbandes aus, sondern bescheinigt seinen Arbeiten zugleich »die Weiterentwicklung der Brechtschen Dialektik« (ebd.). Der sachliche Teil des Briefes schließt mit einem Querschuss gegen den »geschickten Opportunisten« Baierl: »... ich bin nicht der einzige, dem die Wahl zwischen Müller und Frau Flinz nicht schwerfällt.« (KOS 405)

Der formale Ausschluss Heiner Müllers aus dem Schriftstellerverband erfolgte am 28. November. Im entsprechenden Beschlussprotokoll der Versammlung des DSV werden Müllers Nachlässigkeit bei der Entrichtung der Verbandsbeiträge sowie sein »unkorrektes persönliches Verhalten«<sup>585</sup> als Begründung für den Ausschluss angeführt. Der ursprüngliche Grund für den Ausschluss, Kritik und Verbot der UMSIEDLERIN, geraten zur Fußnote: »Das Stück musste abgesetzt werden, weil es eine Entstellung der Wirklichkeit darstellt und objektiv dem entspricht, was unsere Feinde über die Zustände in der Deutschen Demokratischen Republik verbreiten.«<sup>586</sup> Müller selbst konnte an der nichts mehr entscheidenden Versammlung nicht teilnehmen. Die Autobiografie begründet das Fehlen mit der Arbeit an einem Drehbuch zu einem Dokumentarfilm über die Verlegung einer Pipeline durch die Oder. Müller befand sich bereits dort, an der Ostgrenze der DDR, in der völligen Isolation, die ihm eigener Auskunft zufolge als »Konzentrationszeit« (KOS 194) dienen und in den kommenden zwei Jahren die Arbeit an den Stücken PHILOKTET und BAU ermöglichen sollte. »Es gab dort zwar ein Telefon, aber das funktionierte nicht. Ich konnte also nicht anrufen. Es gab auch kein Auto und keine Zugverbindung.« (KOS 195) Ein Brief an den Schriftstellerverband, den Müller eine Woche nach seinem Ausschluss an die ehemaligen »Kollegen« richtete, bestätigt – bis auf die Existenz eines Telefons – die Darstellung der Autobiografie und ist darüber hinaus als Zeugnis kaum verhohlener Abscheu gegenüber diesen lesbar.

Liebe Kollegen,

dies ist der Text einer Stellungnahme an die Kulturabteilung des Zentralkomitees. Ich glaube, Ihr solltet sie kennen. Ich habe ihr nicht viel hinzuzufügen.

Am Dienstag war ich, mit einer DEFA-Gruppe, an einer Baustelle bei Schwedt, wo ein Stück Erdölleitung durch die Oder verlegt wurde. Diese Arbeit sollte gegen Mittag beendet sein. Sie war es, durch den Ausfall einer Maschine, einen Schienenbruch und

---

<sup>585</sup> Beschlussprotokoll der Mitgliederversammlung des Bezirksverbandes Berlin am 28. November 1961. In: Sinn und Form 3/1991, 459–463, hier 462

<sup>586</sup> ebd.

andere Schwierigkeiten, erst am späten Abend. Eine Möglichkeit, vorher wegzukommen, bestand nicht. Wir waren gegen ein Uhr in Berlin. Die Baustelle hatte ein Telefon, das ständig gebraucht wurde. Für meinen Ausschluss aus dem Schriftstellerverband, wenn er für nötig oder für nützlich gehalten wird, gibt es Gründe genug. Sie abzuschaffen wird meine Aufgabe sein, als Person und als Schriftsteller, ob im Verband oder außer ihm, unter welchen Bedingungen immer. (W 8 153)

Der Brief ist von Müller unterzeichnet und auf den 4. Dezember 1961 datiert. Durch die Exposition ist die eigentliche Mitteilung explizit als Abschrift ausgewiesen, genauer: als Kopie des Textes einer Stellungnahme. Hinter der zweifachen Perspektivbrechung tritt die Person des Schreibers dieser Zeilen nahezu vollständig in den Hintergrund. Der knappe Einleitungsteil, bestehend aus Anrede und Erklärungsabsicht, respektive die Verweigerung von Aussagen, die über das folgende Schreiben hinausgingen, kennzeichnen die im doppelten Konjunktiv (»Ich glaube«, »solltet«) beinahe zurückgenommene und somit deutlich zur Schau gestellte Absicht, den Schriftstellerverband überhaupt von den im Folgenden genannten Tatsachen in Kenntnis zu setzen. Die eigentliche Erklärung wird durch die dichte poetische Verweisstruktur und die am Dramatischen geschulte Spannungserzeugung nach allen Regeln der Kunst unterminiert, um zum Schluss die Berechtigung des Adressaten, eine Stellungnahme eingefordert zu haben, generell in Frage zu stellen. Im ersten Teil des Textes der Stellungnahme wird knapp das Szenario einer sozialistischen Baustelle entworfen, wie es als Schlachtfeld der Zukunft aus Müllers Stücken LOHNDRÜCKER und KORREKTUR bereits hinlänglich bekannt (und berichtigt) war und sich späterhin in DER BAU und ZEMENT fortschreiben sollte. Dass die Bereitstellung eines der zukunftsträchtigsten Produktionsmittel (das Erdöl als Grundlage der Petrochemie zugleich als industrieller Revolutionsimport aus der Sowjetunion) beinahe an den Veralteten Produktionsmethoden scheitert (»Ausfall einer Maschine«, »Schienenbruch«), erscheint in diesem Zusammenhang evident. Um sich die »anderen Schwierigkeiten« vor Augen zu führen, sei auf die oben genannten Stücke verwiesen und nicht zuletzt auf DIE UMSIEDLERIN selbst, die das Projekt der Erschaffung einer neuen Welt aus dem Stoff des alten Menschen anschaulich vorführt. Insofern ist der Autor des Briefes, der sich genau auf diese Störungen spezialisiert hat, als Autor des Dokumentarfilms die richtige Besetzung. Nur nebenbei sei angemerkt, dass die Unmöglichkeit dem eigenen Ausschluss aus dem »Paradies für Dauerredner« beizuwohnen, auch auf die lächerliche Absurdität der Ausschlussversammlung gegenüber der Meisterung eines Problems auf dem Schlachtfeld der Industrialisierung des deutschen Ostens hinweist. Veranschaulicht wird dies explizit an der Beschreibung des Telefongebrauchs. Es spielt faktisch keine Rolle, sagt dieser Satz, was in Berlin die Dichter umtreibt, während wir an der Oder mit blutigen Fingernägeln die sozialistische Industrie aufbauen, mit der wir den Imperialismus an die Wand arbeiten müssen, wollen wir nicht, dass er uns das Fleisch von den Knochen reißt. Die beiden letzten Sätze schließlich beinhalten die deutliche Absage an das Prozedere des Ausschlusses durch die Formulierung der eigenen Gleichgültigkeit und damit einer Zurücknahme des Vorgangs der SELBSTKRITIK (deren Text selbst der Intention bereits entgegensteht). Zum einen werden die vielfältigen »Gründe« für den Ausschluss, dessen Notwendigkeit und Nutzen massiv in Zweifel gezogen werden, nicht näher benannt und dürfen, folgt man dem Duktus der Zeilen, schon gar nicht auf Seiten des Autors zu suchen sein, wird zum anderen die Berechtigung der Institutionen, auf den Schriftsteller und sein Werk zuzugreifen, unter welchen Bedingungen auch immer, kategorisch

zurückgewiesen. Der Brief bringt unverhohlen zum Ausdruck, dass sein Autor den Ausschluss aus dem DSV und seine Umstände als Möglichkeit begreift, seinen Weg, den der Schritt pflanzt, zukünftig ohne das Gängelband der kulturpolitischen Instanzen zu suchen – eine echte Chance.

Tatsächlich wird dem Autor, wie die Autobiografie weiß, die letzte Fessel wenig später abgenommen. »Der Abschluss der Geschichte war: Ich musste den Mitgliedsausweis abgeben beim Sekretär des Schriftstellerverbandes, das war Otto Braun [...] und der sagte zu mir: ›Ich habe dein Stück gelesen. Wenn du von mir einen Rat willst, es ist Schund. Ich weiß, du hast es gut gemeint, du hast das Beste gewollt, aber was du geschrieben hast, ist Schund. Nimm es und verbrenne es. Mein Rat: Geh dorthin, wo dein Stück spielt, damit du die Wirklichkeit kennenlernenst. Arbeite als Traktorist und schlage dich dort erst mal durch. Zwei Jahre lang wird kein Hund dir ein Stück Brot geben. Und zwei Jahre lang wird kein Hund von dir ein Stück Brot nehmen. Mach's gut.« (KOS 184f.)<sup>587</sup> Der vom 14. Dezember datierte Brief, der die Empfehlung Otto Brauns schriftlich dokumentiert und den »Kollegen« zur Abgabe des Mitgliedsbuches an den Verband auffordert, ist als »Dokument 12« in den Materialanhang der Autobiografie aufgenommen. Interessant ist in Anbetracht der Kenntnis des Stücks die Empfehlung Otto Brauns an Heiner Müller, als Traktorist zu arbeiten: »Es war die Himmelfahrt, der Traktor auch hin.« (W 3 225) Neben der Unterschrift findet sich eine handschriftliche Notiz Brauns: »Vielleicht rufen sie vorher an, wenn sie in den Verband kommen, und machen eine Verabredung mit mir. Ich hätte gerne mit ihnen über ihre letzte Stellungnahme und die Zukunft gesprochen.« (KOS 399) Wie diese Zukunft im Rückblick aussieht, schildert der Schluss des Umsiedlerin-Kapitels.

Marianne Streisands Feststellung, »die Wirkungsgeschichte der UMSIEDLERIN« sei »die Geschichte einer unterbrochenen Wirkung«<sup>588</sup>, berücksichtigt lediglich die Rezeption eines Textes, respektive seine Aufführung. Tatsächlich übertraf die (politisch-institutionelle) Wirkung der für eineinhalb Jahrzehnte einmaligen Aufführung von DIE UMSIEDLERIN alles, was an ähnlichen Zensurfällen in der DDR-Literatur jemals vorkam. Der Darstellung in KRIEG OHNE SCHLACHT zufolge ist die ursprüngliche Intention der Behörden, den Text der UMSIEDLERIN nicht lediglich zu verbieten, sondern ganz und gar auszulöschen. Um »einen zweiten Fall Pasternak zu verhindern«<sup>589</sup>, werden alle Manuskripte beschlagnahmt. Bis zum Ausschluss Müllers aus dem DSV liegen Exemplare des Textes in der Akademie und im Schriftstellerverband »an der Kette« (KOS 176). Auch das Manuskript des Autors wird eingefordert. Dass der Text über zehn Jahre später unter einem neuen Titel wieder auftaucht,

---

<sup>587</sup> Im Gutachten der Sektion Dichtkunst und Sprachpflege und der Sektion Darstellende Kunst der Deutschen Akademie der Künste, datiert vom 1. Februar 1962, heißt es dazu: »Es wäre sicher gut für ihn [Heiner Müller], ein bis zwei Jahre keine Feder anzurühren und sich eine Arbeit dort zu suchen, wo er die Grundtendenzen unserer Entwicklung, die Menschen und ihre Arbeit wirklich kennen lernen kann. Das wäre durchaus keine Strafe, sondern könnte als Erziehungsmaßnahme seine Begabung fördern und seiner Weiterentwicklung dienen. Müller muss ernsthaft an sich arbeiten.« (zitiert nach Braun 1996, 164)

<sup>588</sup> Streisand 1991, 429

<sup>589</sup> KOS 177. Die Anspielung auf Pasternak bezieht sich auf dessen ersten und einzigen Roman, DOKTOR SCHIWAGO. In der Sowjetunion konnte der Roman erst 1987 erscheinen, nachdem Michail Gorbatschow die Partei- und Staatsführung übernommen hatte. Als Pasternak 1958 der Nobelpreis für Literatur »für seine bedeutende Leistung sowohl in der zeitgenössischen Lyrik als auch auf dem Gebiet der großen russischen Erzähltradition« – also seinen verbotenen Roman – verliehen werden sollte, nahm er diesen zwar zunächst an, lehnte aber später auf Druck der sowjetischen Obrigkeit ab. Dennoch wurde er in der Folge aus dem sowjetischen Schriftstellerverband ausgeschlossen.

sei der Geistesgegenwart des Autors und seiner Frau zugute zu halten, die den Text, um »das Manuskript zu retten« (KOS 177), in der Nacht vor der Abgabe im Ministerium noch einmal abgetippt hatten. »Dieses Manuskript hatte dann auch wieder sein Schicksal: Jahre später, als die zweiunddreißig Parteistrafen, die wegen UMSIEDLERIN vergeben worden sind, schon gestrichen waren, saßen die gleichen Leute bei einer Abschiedsfeier wegen der Pensionierung des Theaterministers zusammen, der auch damals schon während dieser Affäre Theaterminister gewesen war. Sie erinnerten sich an die alten Tage, und so kamen sie auch auf dieses schlimme Manuskript, besonders dachten sie an die Pornographie und an die Parteistrafen. In gehobener Stimmung sagte dann der Minister: »Dann holt es doch mal her.« Sie haben sich dann die schlimmsten Stellen im Suff vorgelesen, und danach sagte der Minister Bork: »Verbrennt es.« Dann haben sie es verbrannt.« (KOS 177) Die barbarische Geste ist kein Zufall. Sie zitiert bewusst die totalitäre Praxis der Bücherverbrennung, die ihren Ursprung im Kult hat. Die Feier der Vernichtung im bacchantischen Reinigungsritual aber, das der Selbstverständigung und Selbstbestätigung durch das Austreiben der in den eigenen Reihen befindlichen bösen Geister dienen soll, lässt den Text nicht verschwinden, sondern knapp fünfzehn Jahre später wiederauferstehen wie Phoenix aus der Asche. »Die einzige Bedingung der Partei war damals ein anderer Titel: [...] Es ging um die [Verhinderung der] Erinnerung an den Skandal 1961. Ein Funktionär formulierte das so: Die Partei demütigt sich nicht.« (KOS 202) Die erste Aufführung nach dem Verbot erfuhr das Stück 1975 demzufolge unter einem neuen Titel (DIE BAUERN) in der Regie von Fritz Marquardt an der Volksbühne in Berlin. »Der neue Intendant der Volksbühne war Dr. Rödel, in dessen Dissertation die UMSIEDLERIN in den Bereich der Staatssicherheit verwiesen worden war.« (ebd.) Den Premierenabend beschreibt Christoph Hein: »Am Tage der Uraufführung von den BAUERN (der wiederholten Uraufführung der UMSIEDLERIN), stand ich mit ihm vor der Volksbühne. Einige der Premierengäste kamen auf Müller zu, begrüßten ihn und wünschten ihm Glück. Plötzlich brach es aus ihm heraus. »Diese Ratten«, sagte er leise. Auf meinen erstaunten Blick hin, bemerkte er verbittert: »Das sind dieselben, die mir das Stück vor fünfzehn Jahren verboten haben.« Dann näherte sich die nächste Ratte und wünschte Heiner Müller Glück, und Müller lächelte dankend, die Lippen schmal, den Mund spöttisch verzogen, die Augen halb geschlossen, die Freundlichkeit in Person, alles verstehend, alles verzeihend und angeekelt.«<sup>590</sup> Nur für Sekunden bricht der Ekel über die Ratten hinter der Maske der Freundlichkeit hervor, die die fünfzehn Jahre alte, längst vernarbt geglaubte Wunde verbirgt. Aus der Perspektive des Rückblicks Mitte der siebziger Jahre erscheint das Stück nicht mehr als Aufbruch in eine neue Zeit, sondern als Abschluss eines archaischen Prozesses, der die alten Haltungen – und das ihnen zugestandene utopische Potenzial – noch ein letztes Mal aktualisiert, bevor sie gemeinsam mit dem »Weltgeist« von deutschem Boden verschwinden. »Das Problem ist, dass man dieses Stück heute nicht mehr schreiben könnte. Auch schon vor fünf Jahren hätte man das nicht mehr schreiben können, weil es diese Bauern nicht mehr gab. Die Industrialisierung der Landwirtschaft ist der eigentliche Vorgang – ob privat oder kollektiv ist eigentlich sekundär. Und die Anfänge dieses Prozesses in der DDR beschreibt das Stück. [...] Die Hauptsache war dabei, dass ein Bild von einer Welt auftauchte, in der etwas anderes gedacht werden konnte als das Bestehende, der Glanz des Märchens, der Utopie. Geschildert wird eine weit zurückliegende, fast archaische Situation, in der alles in Bewegung war, alles möglich schien. Dass die Bauern in Versen reden, fällt gar nicht auf. Karl Mickel

---

<sup>590</sup> Christoph Hein: Wunden. Für Heiner Müller zum 9. 1. 1996. In: KALKFELL, 24

hat das Stück 1961 mit Hegel kommentiert: Der Weltgeist arbeitet in den kleinsten Köpfen. Das ist das, was man da noch spürt; danach hat sich der Weltgeist entfernt.« (KOS 185f.) Im Rückblick konstatiert Müller ironisch, das Verbot der UMSIEDLERIN sei »eigentlich eine Bestätigung unserer Arbeit« (GI 1 151) gewesen.

## 6.10. Lemnos

Aus der Perspektive des Rückblicks erfahren die Affäre um die Aufführung der UMSIEDLERIN und der Ausschluss aus dem Schriftstellerverband, der einem Berufsverbot gleichkommt, am Ende des neunten Kapitels der Autobiografie eine Umwertung ins Positive. »Die Isolierung nach der UMSIEDLERIN war aber auch sehr wichtig, zwei Jahre Isolation. Das ist ja das Schwierigste in so einer Gesellschaft, wie kommt man zu einer Insel, zumal mit einem bestimmten Bekanntheitsgrad. Danach, von 1961 bis 1963, war ich zwei Jahre tabu, selbst eine Art Insel, und in der Zeit habe ich dann PHILOKTET geschrieben.« (KOS 187) Der Entzug jeglicher Publikations- oder Aufführungsmöglichkeit treibt den Autor gleich der sophokleischen Figur Philoktet in die Isolation – sein »Lemnos«. Die stinkende Wunde<sup>591</sup>, das verbotene und nun den Geiern zum Fraß vorgeworfene Stück DIE UMSIEDLERIN, kettet den Erzähler an das öde Eiland seiner Verbannung. Dabei ist die Identifikation mit dem befallenen Körperteil nicht nur grundsätzlich möglich. Sie lässt den neu entstehenden Text geradezu zum Kommentar des authentisch empfundenen Schmerzes werden und rettet ihn so in die Schrift. Müllers Kommentar zur bulgarischen Erstaufführung des Stückes durch Dimitar Gotscheff ist auch ein Selbstkommentar: »In der Zeit, die dem Schmerz gehört, wird der Mann zur Fußnote, brüllender Kommentar des kranken Glieds. Die Wunde kann als Waffe eingesetzt werden weil der Fuß das Loch im Netz bezeichnet, die Lücke im System, den immer neu bedrohten und neu zu erobernden Freiraum zwischen Tier und Maschine, in dem die Utopie einer menschlichen Gemeinschaft aufscheint.« (W 8 261) Der gehobene Duktus der Zeilen lässt erahnen, von welcher außerordentlichen Bedeutung die »zwei Jahre tabu« für Müllers Schreiben gewesen sein müssen, wie wichtig der massive institutionelle Widerstand gegen die ihm gemäße Form des künstlerischen Ausdrucks. Die Wunde markiert den historischen Riss, der durch die Figur geht wie durch den Autor. Die schwärende Wunde als der tragische Rest, der im Geschichtsprozess nicht aufgeht, der Einspruch des Körpers gegen die Idee von einer imaginären (Welt)Herrschaft des Kommunismus oder eben deren »Fußnote«. Philoktet verkörpert das fehlende Versatzstück, das Ausgeschlossene, Verdrängte. Sein Fuß wiederholt für Philoktet das Strukturverhältnis der Griechen zum ausgestoßenen Helden. Er ist die Metapher für »das Versäumte« (W 1 15). »Ich war die Wunde, ich das Fleisch, das schrie / Der Flotte nach und dem Gesang der Segel / Ich der die Geier fraß unter dem Reißzahn / Wohnend der Jahre. Ich und ich und ich. / Mit hohem Preis gekauft mein Hass gehört mir.« (W 3 313) Müllers Trost: Der stinkende Fuß, DIE UMSIEDLERIN mit all ihren Folgen, stand in jener Tür, die ihm die kulturpolitischen Institutionen der DDR vor der Nase zuschlagen wollten. Der Weg zurück auf die Bühne des Landes, das seine Texte angingen, stand außer Frage. Doch als die Stücke endlich ohne Zeitverzögerung dort

---

<sup>591</sup> »Mit stinkender Frechheit abgrundtief das eigene Nest beschmutzt« (KOS 171), lautete ein Vorwurf im Parteiverfahren gegen Tragelehn.

ankamen, war das Land verschwunden.

Die Identifikation mit dem Ort der Verbannung macht deutlich, dass die Fremdheit – vor allem auch sich selbst gegenüber – als Bedingung der künstlerischen Produktivität begriffen werden muss. Mithilfe dieser Sinngebung wird die schwierige Zeit nach dem Verbot der UMSIEDLERIN in eine Struktur überführt, die es erlaubt, das Leben als Krieg ohne Schlacht zu betrachten: »Sag mir, wie lang / War ich in meinem Krieg mein eigener Feind.« (W 3 302) Die Verbannung/Wüste/Insel ist Klausur. Wie im Stück ist der Ort der Verbannung der Schauplatz des Dramas. Die Tötung des Verbannten ist die Bedingung seiner Reintegration *in* das und seine Nutzbarmachung *für* das Kollektiv. Dazu bedarf es allerdings »eine[r] Figur der Grenzüberschreitung« (W 8 262) wie Odysseus. »Mit ihm geht die Geschichte der Völker in der Politik der Macher auf, verliert das Schicksal sein Gesicht und wird die Maske der Manipulation.« (ebd.) Auch Müller ist als Autor des PHILOKTET in gewisser Hinsicht »Macher«. Durch seine Schrift macht er nicht nur den toten Philoktet als Modell handhabbar, denn »[e]rst wenn das Modell geändert wird, kann aus der Geschichte gelernt werden.« (W 8 158). Der Text selbst lehrt den infolge Verbots unmöglich gewordenen Autor zu schweigen und bewahrt ihn damit vor dem Verstummen. Im Drama seines Lebens bildet diese Einsicht den »Zentralen Punkt«<sup>592</sup>.

Die Situation, in die der Autor durch die Verbannung geraten ist, ist ambivalent. Zum einen zwingt sie ihn, seine Arbeit einzustellen, beziehungsweise jenseits jeglicher Form von Öffentlichkeit zu betreiben. Auf der anderen Seite eröffnet sie, gerade als Folge der gesellschaftlichen Ausstoßung, die durchaus als Chance zu begreifende Option des Bruchs, der zugleich Abbruch und Aufbruch ist. So bringt der Erzähler im letzten Absatz des UMSIEDLERIN-Kapitels seine Situation nach dem Verbot in Analogie zu der Brechts nach der Machtergreifung Hitlers. »Ohne Hitler wäre aus Brecht nicht Brecht geworden, sondern ein Erfolgsautor. DREIGROSCHENOPER, MAHAGONNY, das wäre glänzend weitergegangen, aber Gott sei Dank kam Hitler, dann hatte er Zeit für sich.« (KOS 187) Wie die Werkgeschichte Müllers eindrucksvoll bestätigt, verfügt Müller über die Fähigkeit, Dinge ästhetisch konsequent zu Ende zu denken, an ein Ende zu bringen, das kein »Weiter so« zulässt. Und er macht von dieser Gabe, die möglicherweise auf die »zwei Jahre« verordneten Scheintod nach den Querelen um die UMSIEDLERIN zurückgeht, obsessiv Gebrauch. Die Folge ist, dass sich seine Texte – inhaltlich wie formal – kaum sinnvoll dem traditionellen Gattungsgefüge einstellen lassen. Sie bestehen aus der Explosion dramatischer und anderer poetischer Folien und sprengen so jeden formal-ästhetischen Rahmen. Nicht nur dem einen Verbot der UMSIEDLERIN kommt eine grundlegende Funktion für den poetischen Ausdruck zu. Die immer wieder durch Druck-, Publikations- und Aufführungsverbote belegten Texte sind zugleich Chance und Bedingung der Arbeit des Künstlers, indem sie die künstlerische Produktion von der Intention einer unmittelbaren Wirkung befreien: »... ich hatte insofern Glück, dass ich bei den Stücken immer in Konfliktsituationen geriet und eher in der Wüste landete als im Theater. Ich bin heute noch ungeheuer dankbar für das Verbot von UMSIEDLERIN. Das hat mich vor vielem bewahrt. Das hat mir zwei, drei Jahre die Möglichkeit gegeben zu schweigen.« (LN 96) Eben dieses Schweigen bezeichnet Müller im Zusammenhang mit dem Text PHILOKTET und der Inszenierung des Stücks durch Dimitter

---

<sup>592</sup> »Der Zentrale Punkt« ist ein Begriff aus der Filmdramaturgie zur Beschreibung der Peripetie (s. a. Field 1991, 143ff.).



Gotscheff Anfang der achtziger Jahre am dramatischen Theater in Sofia als »Grund der Sprache« seines Theaters. (W 8 269) Im Gespräch betont Müller die generelle Unabhängigkeit der Kunstwerke von Ort und Zeitpunkt ihrer Rezeption: »Es ist doch zunächst uninteressant, ob das fertige Produkt morgen in einem Museum steht oder wie eine Flaschenpost auf dem Atlantik treibt. Ich muss diese Arbeit so gut machen, wie ich kann, ohne Rücksicht auf Folgen, Umstände und auch auf die Überlebensfähigkeit des Materials, aus dem ich sie mache.« (GI 1 176)

Das »PHILOKTET«-Kapitel selbst umfasst im Drucktext nicht einmal fünf Buchseiten, von denen sich wiederum nur drei Seiten mit dem Stück, seiner Entstehung und Aufführung befassen. Dennoch ist es alles andere als ein Appendix des ebenso umfangreichen wie dramatischen vorangegangenen über die »UMSIEDLERIN-Affäre«. Wie im Fall des »LOHNDRÜCKER«-Kapitels der Autobiografie ist die Überschrift durch die Anführungszeichen zwar explizit als Zitat ausgewiesen. Eine den meisten Kapitelüberschriften zugeordnete Zeitangabe oder Jahreszahl, die auf einen lebens- und entstehungsgeschichtlichen Kontext verweist und dem Text den Anschein des Dokumentarischen verleihen soll, fehlt jedoch. Damit ist eine strukturelle Identität zwischen dem Ich der Erzählung und dem Stücktext hergestellt, die den Ich-Erzähler der Lebensgeschichte nicht nur mit der titelgebenden Figur des Philoktet kurzschließt, sondern gleichfalls mit den anderen Figuren des Textes, Odysseus und Neoptolemos. Dass im Stück, das sich bis auf den Schluss weitgehend an Sophokles' Bearbeitung des mythischen Stoffes hält, der Chor fehlt (bei Sophokles besteht er aus der Mannschaft des Neoptolemos), könnte ein Hinweis darauf sein, dass von einem übergeordneten gesellschaftlichen Gesamtzusammenhang vorläufig ganz abgesehen werden muss.

Am Anfang des Kapitels wird noch einmal auf die schwierige ökonomische Situation nach Stückverbot und Ausschluss aus dem DSV angeknüpft, die bereits im vorangegangenen Kapitel als einigermaßen trostlos beschrieben wurde (»Das einzige was wir hatten war Deputatschnaps«, KOS 187). »Das einzige, was ich nach der Affäre UMSIEDLERIN verkaufen konnte, war ein Kriminalhörspiel, DER TOD IST KEIN GESCHÄFT, unter dem Pseudonym Max Messer. Das lief über Beziehungen zum Rundfunk und ging nur per Pseudonym. Da kriegte ich einiges an Geld, denn es wurde sehr oft gesendet. Geschrieben habe ich in dieser Zeit PHILOKTET.« (KOS 188) Die »Beziehungen zum Rundfunk« bestanden bereits seit der Arbeit an LOHNDRÜCKER und KORREKTUR. Beide Stücke gingen ursprünglich auf Rundfunk-Aufträge zurück. Auch KLETTWITZER BERICHT 1958 war als »Hörfolge« angelegt. In früheren Textfassungen wird die Verbindung zum Rundfunk ausdrücklich als »geheim« (TA 303, HMA 4487, 225) bezeichnet, was darauf schließen lässt, dass das Berufsverbot nach der Abstrafung im Schriftstellerverband ausnahmslose Gültigkeit besessen haben muss. Die Folge des Schreibverbots ist, wie zuvor im Zusammenhang mit der journalistischen Tätigkeit für den »Sonntag«, der »Griff nach dem Pseudonym« (HMA 4487, 124), der nun bereits als selbstverständlich angesehen wird. Allerdings scheint die Rehabilitation schneller zu erfolgen, als es die Autobiografie dargestellt, denn im gleichen Jahr wie das Max-Messer-Hörspiel wird im Berliner Rundfunk am 10. Dezember 1962 ein weiteres Hörspiel ausgestrahlt – ALJOSCHAS HERZ, nach Michail Scholochow –, für das Müller auf ein Pseudonym verzichtet.

Mit dem Stück PHILOKTET manifestierte sich in Müllers Arbeit die künstlerische Praxis des Rückgriffs, die für sein Schreiben fortan bestimmend werden sollte. So gehen manche Texte

Müllers auf eine Jahrzehnte lange Entstehungszeit zurück. Im PHILOKTET-Kapitel nimmt die Autobiografie zum ersten mal auf diese Technik Bezug. »PHILOKTET war für mich schon ein uralter Stoff, als ich anfang, daran zu arbeiten. Ich hatte das Stück von Sophokles schon in Sachsen gelesen, Ende der 40er Jahre. Es hatte mich seitdem immer beschäftigt. Die Erfahrungen, die gerade hinter mir lagen, haben mir den Stoff ganz anders aktuell gemacht. Vorher hatte ich an einen anderen Verlauf, an einen andern Schluss gedacht. Ich hatte ein PHILOKTET-Gedicht um 1950 geschrieben, eine stalinistische Version, in der der beleidigte einzelne eher ins Unrecht gesetzt wird. Später, 1953, gab es schon eine Szene eines Stücks zu dem Thema, dann, nach 1961, habe ich das Ganze fertiggeschrieben, und es wurde dann natürlich etwas anderes, als ich mir vorher gedacht hatte.« (KOS 188f.) Der Erzähler blickt hier auf eine der Fertigstellung vorangegangene individuelle Stoffgeschichte von über zehn Jahren zurück und deutet zugleich die Metamorphosen an, die das Material in diesem Zeitraum durchlaufen hat: vom stalinistischen Lehrgedicht, das den Einzelnen gegen seinen eigenen Willen dazu bringt, das von ihm »Versäumte« (W 1 15) nachzuholen und wieder in den Dienst der Gesellschaft zu treten bis hin zum »Umschlag der Tragödie in die Farce« (W 8 265), wie es 1983 im Brief an Gotscheff heißt, der die Stoffgeschichte noch einmal um zwei Jahrzehnte in die andere Richtung verlängert. In einem späteren Kapitel der Autobiografie ist im Zusammenhang mit der PHILOKTET-Adaption von einer »Übersetzung des Sophokles ins Römische« (KOS 321) die Rede. Eine Problematik, die Müller immer wieder thematisiert und variiert: »der Griff des Staates nach den Toten« und ihre Einverleibung in eine Maschinerie, die tief ins Lebendige schneidet und die Körper erst freigibt, wenn sie – wie in Kafkas Modell der Strafkolonie vorgeführt – zu neuerlicher Beschreibung nicht mehr taugen.

PHILOKTET wurde 1965 – wie auch das Stück DER BAU – ebenso überraschend wie zufällig in »Sinn und Form« publiziert.<sup>593</sup> Der Abdruck bescherte Müller infolge des 11. Plenums des SED-Zentralkomitees im Dezember 1965 neuerliche Beschränkungen und Verbote. Der Vorwurf, der ebenfalls Schriftsteller wie Volker Braun, Günter Kunert, Werner Bräunig und Wolf Biermann (der absolutes Auftritts- und Publikationsverbot erhält) traf, galt in erster Linie der »Entfremdung«, einem bevorzugten Totschlagargument, sowie der »größlichen Verletzung unverrückbarer Maßstäbe der Ethik und Moral, für Anstand und Sitte«, wie es im Wortlaut des Parteijargons tautologisch heißt. An eine Aufführung der Stücke ist nach diesem Kesseltreiben gegen maßgebliche Künstler der DDR nicht zu denken. In KRIEG OHNE SCHLACHT wird jedoch ein weiterer Grund dafür angeführt, warum sich die Pläne, das Stück am Berliner Ensemble herauszubringen (»mit Bühnenmusik von Strawinski und mit Picasso als Bühnenbildner«, KOS 189) zerschlagen: »... die Weigel vor allem war dagegen, sie fand, dass dem Stück der Kies fehlt, das gleiche Problem wie bei der MASSNAHME.« (KOS 189) Der Brecht-Vergleich geht auf den Text zurück, den Müller als Reflex auf die Inszenierung Dimitir Gotscheffs in Sofia verfasst hatte. Dort heißt es: »Helene Weigel hielt Philoktet, wie Brechts Maßnahme für unspielbar. Ihr fehlte das Zufällige, der »Kies.« (W 8 260)

Die Uraufführung fand 1968 in München statt. Im darauffolgenden Jahr wurde Hans Lietzaus Inszenierung zum Theatertreffen nach Westberlin eingeladen. »Die [Aufführung] war sehr erfolgreich und das war der sogenannte Durchbruch im Westen.« (TA (Band 19) 26f.) In KRIEG OHNE SCHLACHT bezeichnet Müller diese Aufführung als »ziemlich flach« (KOS

---

<sup>593</sup> Sinn und Form 5/1965, 733–765

189), es »fehlte eine Dimension« (ebd.). Die Kritik bezieht sich auf die einseitige Festlegung des Odysseus auf die Rolle des bösen, weil stalinistischen Helden, eine Verkürzung, die die Rezeption des Stückes im Westen eine Zeit lang wesentlich prägte. Dagegen ist in den Augen des Erzählers »Odysseus die wichtigste, die tragische Figur<sup>594</sup>« (KOS 189). Der Stückkommentar von 1968 (DREI PUNKTE. ZU »PHILOKTET«) ist ein erster Reflex auf diese verkürzte Lesart, der den Modellcharakter der Handlung betont. Es gehe darum, »Haltungen zu zeigen, nicht Bedeutungen« (W 8 158) zu erzeugen. In einer im Drucktext der Autobiografie gestrichenen Passage berichtet der Erzähler im Zusammenhang mit der PHILOKTET-Aufführung in München von seiner ersten Westreise. »Ich selbst war nicht [bei der Premiere] dabei, habe aber die Aufführung später gesehen. Gysi war Kulturminister, mein Reiseantrag wurde abgelehnt, weil das Stück in der DDR nicht aufgeführt war. Dann habe ich ihm noch mal einen Brief geschrieben, und dann durfte ich schließlich fahren. Das war dann die erste erlaubte Westreise, bei der ich allein fuhr, vorher war ich beim Gastspiel des Deutschen Theaters mit ÖDIPUS in Zürich gewesen.«<sup>595</sup> Der vom Kulturministerium angeforderte Bericht über die Westreise wurde den Behörden vorenthalten: »... gar nicht aus einem heroischen Widerstand heraus, nur aus Schlamperei, aus Faulheit. Ich sah keinen Sinn darin. Und dann bin ich nie mehr gefragt worden.« (KOS 216f.)

Wurde das Stück im Westen primär auf die Stalinismusproblematik hin zugespitzt, verlieh es Müller im Osten den Ruf eines »Spezialist[en] für Antike. Immer, wenn jemand ein antikes Stück machen wollte, wurde man gefragt. Zum Beispiel war das nächste meine Ödipus-Bearbeitung.« (HMA 4487, 228) Auf der Bühne der DDR sollte PHILOKTET erst 1977 ankommen (am Deutschen Theater Berlin als Gemeinschaftsarbeit von Alexander Lang, Christian Grashof und Roman Kaminski). in der Autobiografie ist davon keine Rede. Stattdessen berichtet der Erzähler von zwei weiteren Begegnungen, die auf dem Missverständnis der stalinistischen Lesart gründen. »Eine Germanistin kam zu mir, sie hatte entdeckt, dass das Stück den Stalinismus behandelt. Das war mir nicht aufgefallen, sonst hätte ich das Stück vielleicht so nicht schreiben können. Dann kam ein Student zu mir, der bei Walter Jens promovierte, mit einer Zettelsammlung in einer Socke, aus Angst vor dem DDR-Zoll, und meinte, das sei doch offenbar ein Schlüsselstück über Trotzki, denn die erste Insel vor der Türkei, auf der Trotzki nach seiner Austreibung aus der Sowjetunion sich aufgehalten

<sup>594</sup> Erst in der Rohfassung aus dem Nachlass ist die Einfügung »die tragische Figur« (HMA 4487, 226) vorgenommen. Vor dieser handschriftlichen Änderung hieß es nur »die wichtigste Figur« (ebd.).

<sup>595</sup> HMA 4487, 228. Im gleichen Fragment beschreibt Müller anlässlich des Ödipus-Gastspiels in Zürich seine »erste Erfahrung mit Prostitution« (HMA 4487, 259): »Es war wie beim Zahnarzt, eigentlich ganz simpel. Ich wollte es mal ausprobieren. Sie standen immer auf der Limmat herum. Prostitution ist in Zürich verboten, in der Schweiz überhaupt. Der Trick besteht darin, dass die einen nicht ansprechen dürfen. Die müssen so lange herumstehen und sich bewegen, bis sie angesprochen werden. Dann erlaubt die Polizei alles. Und ich habe also eine angesprochen, die ganz gut aussah, und so halb hinter, halb neben mir stand einer, der wollte sie auch anquatschen. Sie fragte so auf Schwitzerdütsch: »Gehört der zu Ihnen?« Ich sagte »Nee«. Darauf hat sie ein Taxi rangewinkt, und dann sind wir in das Kabuff gefahren, wo sie ihre Zelle hatte, ihre Arbeitsstätte, so eine Etage, in der sie wirkte. Es war wirklich klinisch dort, fürchterlich. Das Größte war der Moment, in dem sie während unseres Pflichtbeischlafs fragte, ob ich schon in Urlaub gewesen wäre, ich wäre so schön braungebrannt. Und dann sagte sie: »Nicht an die Haare fassen!« Und außerdem erzählte sie mir natürlich pflichtgemäß auch noch, dass sie das nur macht, um sich eine Boutique zu erarbeiten. Sie war noch ziemlich jung. Es war absolut schweizerisch klinisch. Ich kam mir hinterher nicht sehr heroisch vor. Ich habe die Sache durchgestanden, ja, aber ich kam mir nicht wie ein Held vor. Später habe ich es dann noch einmal mit einer polnischen Prostituierten gemacht, aber das war noch deprimierender. Die erzählte von einem schwedischen Grafen, der für sie auf einer Insel ein Schloss baut, fürchterlich. Irgendwie bejammernswert.« (HMA 4487, 259f.)

hatte, bestand aus rotem Stein. Darauf wäre ich auch nie gekommen, aber so kann man es natürlich lesen. Man muss es dann nur noch einmal lesen, oder dreimal. Oder so lange, bis man Stalin und Trotzki vergessen hat.« (KOS 190) Müller kommt hier noch einmal ausdrücklich auf die Blindheit der Intention beim Schreiben zurück, die er bereits im Zusammenhang mit seinem Stück DER LOHNDRÜCKER konstatiert hatte. Immerhin hatte Müller mit dem frühen Gedicht PHILOKTET 1950 selbst die Fluchtlinie von Philoktet zu Stalin, in seinen späteren Stückanmerkungen die von Etzels Saal nach Stalingrad gezogen (s. a. W 8 158). In einer Neuadaption des PHILOKTET-Stoffes auf dem Scheitelpunkt atomarer Aufrüstung entdeckt Müller 1979 die touristische/archäologische Dimension des Materials: Am Ende des als »Drama und Ballett (Entwurf)« unentitelt Beitrags für die »Zeit« erfindet Schliemann, Vater des »klassischen« Blicks auf die Antike, die Neutronenbombe, »die Traumwaffe der Archäologie, das Finalprodukt des Humanismus« (W 5 10). Wenn Stalin, Trotzki und Schliemann vergessen sein werden, wird sich zeigen, ob die Struktur Müllers PHILOKTET haltbar und offen genug ist, neue Vorgänge aufzunehmen, »gleiche, ähnliche Vorgänge in der Geschichte« (W 8 158).

Dafür, dass der Autor der UMSIEDLERIN und der GRUSSADRESSE sein Exil überwandt und immer wieder neu überwinden musste, ist PHILOKTET das ästhetische und gleichermaßen biografische Modell. Dass der Krieg um Troja nicht den Kampf des sozialistischen Ostblocks gegen die Festung des Kapitalismus symbolisiert, sondern »die Utopie einer menschlichen Gemeinschaft« (W 8 261) am Leben hält, die mit dem Verschwinden der kommunistischen Idee von der politischen Landkarte nicht aus der Welt ist, muss nicht betont werden. »Die Steine weg. Lad mir den Leichnam auf. / Ich will dem Toten meine Füße leihn.« (W 3 325) Die Füße, die Heiner Müller aus seiner staatlich verordneten Verbannung trugen (in dem dramatischen Gedicht MOMMSENS BLOCK wiederholte sich die Situation infolge des Wegbrechens des Staates und der Idee, die damit verloren ging noch einmal) waren sein Schreiben. Die Spuren sind seine Schrift.

## 6.11. 1964, Die toten Maurer

Die ökonomischen Schwierigkeiten im Zuge des Ausschlusses aus dem DSV und der sich daran anschließenden zweijährigen Karenzzeit konnten von Inge und Heiner Müller nur dürftig überbrückt werden. Erwähnt werden in diesem Zusammenhang Drehbücher für Dokumentarfilme über westdeutsche Schulbücher, den Bau einer Pipeline durch die Oder und einen Film über Buchenwald. In früheren Textstufen der Autobiografie ist zudem die Rede von einem gemeinsamen Filmprojekt mit Tragelehn: »DIE FAHNE VON KRIWOJ ROG [...] war eine Art Bewährungseinsatz von Tragelehn. Er führte Regie bei diesem Fernsehfilm nach einem Roman von Otto Gotsche, einer Geschichte aus der Nazi-Zeit. Das war überhaupt das erste, wa[s] wir wieder machen durften.« (HMA 4487, 233) Dieser Erinnerung liegt eine falsche zeitliche Einordnung zugrunde, weshalb sie in der Druckfassung getilgt ist (ein weiterer Grund mag in dem geringen künstlerischen Stellenwert bestehen, den der Erzähler diesem Auftragswerk beimisst). Für die Verfilmung des Romans von Ulbrichts Sekretär, Otto Gotsche, hatten Heiner und Inge Müller 1959/60 das Drehbuch geschrieben. Der Fernsehfilm wurde am 6. Mai 1960 im Deutschen Fernsehfunk ausgestrahlt. Dass diese Arbeiten jenseits

der eigenen künstlerischen Produktion und somit außerhalb des abstrakt als »Werk« verstandenen Textkorpus' angesiedelt werden, geht aus dem diese Passage beschließenden Satz hervor: »Das Bedrückende ist, wie viel Zeit man mit diesen Brotarbeiten vertan hat, tote Zeit.« (KOS 195) In einer früheren Fassung ist die Konstatierung der Zeitverschwendung durch einen Hinweis auf das angespannte Verhältnis zu Inge Müller, deren Suizidversuche sich häufen, zusätzlich problematisiert. »Das Bedrückende ist, wie viel Zeit man mit diesen Brotarbeiten verbraten [hs. geändert in ›vertan‹] hat, in denen es nur um das Geld ging. Was das für Zeit gekostet hat. Eigentlich war es eine tote Zeit, und ich glaube, dass [hs. geändert in ›das‹] war auch die schlimmste Zeit mit [hs. geändert in ›für‹] Inge.« (HMA 4487, 233) Diese Darstellung widerspricht der am Ende des UMSIEDLERIN-Kapitels als Chance beschriebenen Isolation, die den PHILOKTET gebär, nur scheinbar. Durch die handschriftliche Änderung der Präposition »mit« in »für« wird der interpersonelle Konflikt in einen Konflikt Inges mit ihrer Situation umgewandelt. Für den Erzähler hingegen wird die »tote Zeit« nicht »leere Zeit«<sup>596</sup>, sondern mit dem Tod *verbrachte* Zeit. Das entspricht der Herkunft des Dramas aus dem Totenkult, es ist »Dialog mit den Toten« (W 3 165 u. JN 31).

»Der Auftrag für BAU kam 1963/64 vom Deutschen Theater.« (KOS 193) Geplant war eine Bühnenadaption des Romans SPUR DER STEINE (1964), für den der Autor Erik Neutsch den Nationalpreis der DDR erhalten hatte. Als Müller die Arbeit an dem Stück begann, war der Roman noch nicht einmal erschienen. Wie im elften Kapitel der Autobiografie, »DER BAU, 1964«, berichtet wird, ergaben sich bereits in dieser frühen Entstehungsphase erste Differenzen zwischen dem Romanautor und dem Stückeschreiber. »Irgendwann bin ich mit dem Neutsch-Manuskript sehr frei umgegangen. Dann gab es Differenzen mit Neutsch darüber, dann die Einigung, dass die Namen geändert werden, der Titel geändert wird, dass es nur noch heißt: ›Nach Motiven von Erik Neutsch‹ ...« (KOS 193). Müller diente die Baustelle lediglich als thematische Klammer für die Gestaltung von Konflikten, die in ihrem poetisch-philosophischen Gehalt weit über das hinaus gehen, was man geneigt ist, »Produktionsliteratur« im Sinne des »Bitterfelder Weges« zu bezeichnen. »In meinem Stück der Bau [...] ist der Anlass absolut lächerlich. Das Kraftwerk, das gebaut wird, ist nur da, um die Leute auspacken zu lassen, was sie so auf dem Herzen haben.« (GI 1 34) Dennoch ist das Stück alles andere als ein Kommentar zur politischen Situation in der DDR nach dem Mauerbau, die als Material des Stücks eine vergleichsweise geringe Rolle spielt.

Ein Blick auf die Entstehungsgeschichte<sup>597</sup> macht deutlich, dass die kulturpolitischen Kontrollinstanzen ihre Lektion aus der UMSIEDLERIN-Affäre gelernt hatten. In der Autobiografie ist von einem langen »Hin und Her im Ministerium« die Rede, »die üblichen Diskussionen. Mein Manuskript lag im Ministerium, in der Bezirksleitung der Partei, im Zentralkomitee. Es gibt ein Manuskript, wahrscheinlich die zweite Fassung, mit

<sup>596</sup> Benjamin-GS I, 701

<sup>597</sup> »Von Bau gab es mindestens vier Fassungen, oder fünf, ein Riesenkonvolut. Diese fünf Fassungen waren Reaktionen auf Reaktionen.« (KOS 196) Im Archiv des Deutschen Theaters finden sich sieben Fassungen des Stücks. Die (maßgebliche) vierte, Grundlage der Publikation in Heft 1/1965 von »Sinn und Form« ist zugleich die ästhetisch radikalste. Mit den späteren Fassungen »versucht Müller, die an ihm geübte Kritik umzusetzen und die ›Errungenschaft DDR‹ als in wesentlichen Ansätzen schon vollzogene geschichtliche Erfahrung zu würdigen.« (W 3 550) Diese Ansätze werden mit der Aufnahme in den Stückeband (Berlin, Henschel-Verlag 1975) wieder verworfen. Zur Entstehungsgeschichte und den Fassungen s. a. auch den Anmerkungsapparat in der Werkausgabe (W 3 549ff.) sowie Frank Hörnigks Aufsatz: »BAU-Proben 1965 bis 1996«. In: KALKFELL, 25–29

Randbemerkungen aller Abteilungen, Apparate und Personen. Das ist urkomisch. Ministerium und Partei schrieben immer nur: »Falsche Sicht der Partei.« (KOS 193f.) Die Auseinandersetzung innerhalb der Institutionen dürften vor allem der Rolle der Arbeiterklasse gegolten haben, die Müller, entsprechend der Auslotung der Konfliktlage »auf dem Lande« in DIE UMSIEDLERIN, wiederum nicht als Überwinder der alten Verhältnisse, sondern als Heer von Maulwürfen darstellt, die im Schlamm der Geschichte nach den Versatzstücken der Zukunft graben. Eine Notiz aus dem Nachlass bestätigt diese Lesart: »Bau / Die toten Maurer / Das unterirdische Kraftwerk« (HMA 4488) Das Notat aus dem Entstehungszusammenhang von KRIEG OHNE SCHLACHT verdeutlicht, dass es sich bei der (babylonischen) Baustelle vor allen Dingen um ein poetisches Grabungsfeld zur (Re)Konstruktion von Zukunft handelt und weniger um den Aufbau der schönen neuen Welt des Sozialismus. Auf die institutionelle Kritik reagiert der Autor nicht etwa mit der Umarbeitung in eine parteikonforme Fassung. Vielmehr löst er das Stück sukzessive von der stofflichen Grundlage ab: »Ich habe immer mehr von dem Stoff weggeschrieben, obwohl oder weil der Stoff mich von Anfang an interessierte. Es wurde immer metaphorischer, immer mehr Parabel, von Neutschs Titel auf den Kafkatitel zu. Es fiel immer mehr konkreter Romanstoff weg. Parallel dazu liefen die Debatten. Für die Kontrolleure wurde die Sache immer undurchsichtiger.« (KOS 196) Eine dezidierte Untersuchung der BAU-Texte Kafkas und Müllers würde sicherlich zu erstaunlichen Ergebnissen hinsichtlich ihrer strukturellen Verwandtschaft führen, die über die Identität der Titel weit hinausgeht. An dieser Stelle soll nur ein Aspekt grob angedeutet werden. Bildet der »Bau« für Kafkas Tier die Grundlage subjektiver Identität, wird die Arbeit, die zur Erhaltung des »Baus« notwendig ist zum Anlass der Selbstentfremdung. Im ersten Satz wird der »Bau« als abgeschlossenes Ganzes eingeführt (»Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohlgelungen.«<sup>598</sup>) und durch die Beschreibung der reproduzierenden Tätigkeit seiner Erhaltung und jeweiligen Neuaneignung im Textverlauf dekonstruiert. Das »Zischen«<sup>599</sup> erscheint als Äquivalent zu dem fatalistischen Eingeständnis einer nicht bekannten und doch anerkannten Schuld, die, wie in Kafkas Roman DER PROZESS zu einer Verurteilung des Beschuldigten führen muss. Müllers BAU ist dagegen als Versuchsfeld zur Erprobung sozialer Verhaltensweisen konstruiert. Im Stück tritt an die Stelle des Subjekts das Kollektiv aller am Bau beteiligten und mit ihm in Beziehung stehenden Figuren und deren Haltungen. Die Geräusche aus der Baugrube sind von Beginn an als Störgeräusche angelegt (etwa das Zertrümmern der alten / neuen Fundamente), die den »Geschäftsablauf« immer wieder unterminieren. Liegt bereits bei Kafka unter der sich in unendlichen syntaktischen Schleifen vollziehenden Begründung der Subjektivität eine chorische Qualität verborgen, die tendenziell an ihrer Auflösung arbeitet, ist sie bei Müller von vornherein in einen Chor divergierender Stimmen aufgelöst, die ein im Bühnenboden/Bühnenturm des Textes verborgener, mithin nicht genau zu verortender Bauplatz (die »Stimmen« kommen von oben und unten) nur mühsam verklammert. Die Metapher erscheint heute, betrachtet aus der Distanz zu den historischen Aufbauprozessen in der DDR eher geräumiger als dies in den sechziger Jahren der Fall gewesen sein dürfte. Kafkas Erzählung schließt mit dem Verschwinden des Subjektes. Der letzte Satz seiner (zwangsläufig?) unvollendeten Erzählung hat keinen Sprecher: »Aber alles blieb unverändert. – «<sup>600</sup> Ein paralleler Vorgang findet im

---

<sup>598</sup> Franz Kafka: Der Bau. In: Ders.: Das Werk. Ffm. (Zweitausendeins) 2004, 940

<sup>599</sup> Franz Kafka: Der Bau ... 954

<sup>600</sup> Franz Kafka: Der Bau ... 968

Text DER BAU statt. Zwar sind die Worte hier unbestreitbar der Figur der Ingenieurin Schlee zugeordnet, die ein außereheliches Kind des Parteisekretärs Donat erwartet, doch wird auch hier auf die Dominanz der Personalpronomen im letzten Teilsatz zugunsten einer referenzlosen Aussage verzichtet: »Wer braucht die Sterne? Ich werde also lügen für dich und das ist die Wahrheit: dein Kind wird keinen Vater haben, wir werden uns mit Genosse anreden wie vorher, ich werde den Vogel nicht einscharren, der im Frühjahr singt, du wirst die Sonne nicht aus dem Himmel reißen, der Schnee wird nicht liegen bleiben, bis zum nächsten Winter.« (W 3 396) Kündigt der in der Szenenüberschrift »SCHNEE« symbolisierte über das utopische Projekt verhängte Baustopp<sup>601</sup> die Erstarrung (Unveränderbarkeit) der Verhältnisse an, die sich auch im Verhältnis der Figuren Donat und Schlee (wie Schnee) spiegelt, lässt der letzte Satz der Schwangeren, der das Stück beschließt, ein späteres Morgenrot oder die Schneeschmelze jenseits des Textes doch zumindest als denkbar erscheinen. Nicht zufällig bleibt die schwangere Ingenieurin in DER BAU wie die Neubäuerin Niet in DIE UMSIEDLERIN in anderen Umständen auf der Bühne des Textes zurück. Der Geburtsvorgang bleibt einer Zukunft jenseits des Stückes vorbehalten. Was da zu gebären sein wird, hängt wohl von der jeweiligen historischen Perspektive der Aufführung des Textes ab. Im Laufe Müllers Arbeit als Dramatiker gewannen indes die Frauenbilder an den Stückenden an Radikalität, man denke nur an die Ophelia/Elektra der HAMLETMASCHINE oder den Schlusssatz der Merteuil in QUARTETT: »Jetzt sind wir allein/ Krebs mein Geliebter.« (W 5 65)

Die Reaktion eines deutschen Germanisten auf die legendäre Kafka-Konferenz von 1962 in Liblice bei Prag, die ausgehend von Kafkas Werk die normative Gültigkeit des »Sozialistischen Realismus« grundsätzlich in Frage stellte, spiegelt das geistige (geistlose) Klima der Zeit. »Ein Literaturwissenschaftler an der Humboldt Universität sagte damals ›Die Methode Franz Kafkas, einen Menschen in einen Käfer zu verwandeln, ist für uns nicht akzeptabel.‹ Sie hatten andre Methoden.« (KOS 194) Dessen ungeachtet erschien Mitte der sechziger Jahre ein umfangreicher Kafka-Band (Berlin, Rütten & Loening 1965), der die wichtigsten Erzählungen – darunter Kafkas Tierwerdungen EIN BERICHT FÜR EINE AKADEMIE, DIE VERWANDLUNG und DER BAU – sowie die Romane DER PROZESS und DAS SCHLOSS enthält. Dass an eine Aufführung des Müller-Stücks dennoch nicht zu denken war, deutete sich an, als in der Zeitung »Junge Welt«, dem Organ der FDJ, ein Artikel des Germanisten Hermann Kähler, »einer gestandenen Kreatur«<sup>602</sup> gegen das in »Sinn und Form« abgedruckte Stück<sup>603</sup> erschien. Auf dem 11. Plenum des ZK der SED im Dezember 1965 zogen Ulbricht und Honecker (damals Beauftragter für Sicherheitsfragen beim ZK) bereits den Schlussstrich unter Müllers Stücke PHILOKTET und DER BAU und entzogen sie so für länger als eine Dekade den Bühnen der DDR und einer damit verbundenen breiteren Rezeption. Auch der inszenierte Rettungsversuch, ein im Januar 1966 in »Sinn und Form« abgedrucktes Gespräch zwischen dem Herausgeber der Zeitschrift, Wilhelm Girmus, den

<sup>601</sup> Eine Referenz an den »Turmbau« (W 3 486) zu Babel findet sich bereits in der vorangegangenen Szene ZYKLOGRAMM ODER TANZ DER STEINE.

<sup>602</sup> KOS 196. Interessant ist die Genese dieser Charakterisierung, die im Resultat eine durch Zusammenziehung bewirkte semantische Neubewertung erfährt: »Herrmann Kähler, das war eine richtige Kreatur, aber ein sehr gestandener Germanist« (TA (Band 18) 1); »Herrmann Kähler, [...] eine richtige Kreatur, aber ein gestandener Germanist« (HMA 4487, 234).

<sup>603</sup> Heiner Müller: Der Bau. Nach Motiven aus Erik Neutchts Roman »Die Spur der Steine«. Sinn und Form 1/1965, 169–227

Theaterwissenschaftlern Werner Mittenzwei und Rudolf Münz sowie Heiner Müller über BAU und PHILOKTET, schlug fehl. »Da musste gelogen werden. Es war mehr ein Verhör als ein Gespräch. Ich bekam die Chance, durch gutes Lügen meine Texte vor der Verurteilung zu retten das Verhör war auch eine Verschwörung.« (KOS 198) Wiederholt betont Müller in dem Gespräch das produktive Potenzial der abgedruckten »Arbeitsfassung« (Müller 1966, 31) von DER BAU und resümiert seinen Standpunkt: »PHILOKTET behandelt Ereignisse aus der Vorgeschichte der Menschheit, die in großen Teilen der Welt noch geschieht, wo die Qualitäten der Figuren für sie tödlich sind, DER BAU ist ein Bericht aus der Geschichte der Deutschen Demokratischen Republik, wo die Qualitäten produktiv werden.« (Müller 1966, 47) Doch die härtere Gangart, die das 11. Plenum gegenüber von der Vorgabe des »Sozialistischen Realismus« abweichenden Künstlern eingeschlagen hatte, setzte sich durch. Die Proben wurden ausgesetzt. »Im Theater wurde mir der Abdruck in ›Sinn und Form‹ übelgenommen. Sie meinten, jetzt könne die Aufführung nicht mehr stattfinden. Das Verbot kam nicht sofort, nach der Erwähnung des Stückes auf dem 11. ZK-Plenum liefen die Proben erst noch weiter. [...] Dann hat Besson die BAU-Inszenierung übernommen, und nach einer Probenwoche wurde es verboten. Ein klares Verbot, eine Weisung, als Folge des 11. Plenums, mit dem Referat von Honecker, in dem er verschiedene Untaten der Künstler aufgedeckt hatte unter anderem mein Stück. Aber diesmal hatte das kein Nachspiel wie bei UMSIEDLERIN, ich hatte nur wieder kein Geld.« (KOS 198ff.) Trotz des Aufführungsverbots hatte Müller mit Benno Besson erstmals einen Regisseur von internationalem Rang, der bei seiner Rehabilitation als Dramatiker in der DDR eine nicht unerhebliche Rolle spielen sollte. Im Gegensatz zu dem Stück PHILOKTET, das bereits 1968 in München seine erfolgreiche Uraufführung erfahren hatte, musste DER BAU warten, bis die Volksbühne sich 1980 des Textes annahm. Im Westen bestand an dem vermeintlichen »Produktionsstück« kein Interesse. »Als das Stück 1980 an der Volksbühne von Fritz Marquardt aufgeführt wurde, gab es eine Empfehlung der Partei, das Stück nicht zu machen. Der neue Intendant hat es riskiert, wie Besson fünf Jahre vorher die Umsiedlerin. [...] Die Kritik war langweilig. Es gab nur noch Zustimmung.« (KOS 202) Aus einem »Gebilde, das aus seiner eigenen Explosion besteht« (W 3 394) war eine zeitlich entrückte Parabel geworden.

## 6.12. 1966, Wüsten der Liebe

Nachdem die Probenarbeit an DER BAU am Deutschen Theater unter der Leitung des Chef-Regisseurs, dem ehemaligen Brechtmitarbeiter Benno Besson »als Folge des 11. Plenums« (KOS 200) bereits wenige Tage nach ihrem Beginn wieder eingestellt wurde, erhielt dieser das Angebot, Sophokles' ÖDIPUS TYRANN zu inszenieren. Müller nahm den Auftrag, eine Stückfassung für die Aufführung herzustellen, gern an. »Der ÖDIPUS war in der Zwischenzeit eine gute Nebenbeschäftigung, und es war sehr interessant, am Deutschen Theater mit Besson zu arbeiten. [...] Es hat mich sehr interessiert, weil es die Hölderlin-Fassung gab. Ich habe gedacht, das kann man einfach in die Schreibmaschine nehmen, ein paar Kommata anders setzen, und fertig. Dann hat es mich aber wirklich interessiert.« (KOS 203) Die Textfassung stellte Müller in enger Absprache mit dem Regisseur her. Sie folgt mit minimalen aber akzentuierten syntaktischen und semantischen Veränderungen der



Übersetzung Hölderlins. Der Fokus liegt in Müllers Fassung stärker als bei Hölderlin auf dem Scheitern gesellschaftlicher Emanzipation infolge der Bindung von Wissen an Macht. »Für Sophokles ist Wahrheit nur als Wirklichkeit, Wissen nicht ohne Weisheit im Gebrauch; der Dualismus Praxis Theorie entsteht erst. Seine (blutige) Geburt beschreibt das Stück. Seine radikalste Formulierung ist der Atompilz über Hiroshima. Die Haltung des Ödipus bei der Selbstblendung (denn süß ist wohnen / Wo der Gedanke wohnt entfernt von allem) ist ein tragischer Entwurf zu der zynischen Replik des Physikers Oppenheimer auf die Frage, ob er an einer Bombe mitarbeiten würde, wirksamer als die H-Bombe, wenn dazu die Möglichkeit gegeben sei: Es wäre technisch süß (technically sweet), sie zu machen.« (W 8 155) Die Überwindung der Sphinx vermitteltst einer von der unmittelbaren Praxis abstrahierenden Verstandeskraft befreit die Stadt Theben nicht nur von der Abhängigkeit eines undurchschaubaren Naturzusammenhangs, die Anwendung der Gewalt (Tötung des Vaters Lajos) beraubt sie zugleich ihres legitimen Herrschers. Die offene Wunde/Leerstelle bewohnt Ödipus, dessen Fuß die Schleifspur des Fortschritts markiert. Das Drama führt den Rückweg auf dieser Spur vor, der den Erkenntnisprozess, das zu sich selbst Kommen, als Prozess der Selbstentfremdung kenntlich macht (»er hat die Zeit überrundet: / In den Zirkel genommen, *ich und kein Ende*, sich selber«, W 1 158). Der Augenblick tiefster Einsicht ist für Ödipus nur durch Blendung zu ertragen, dem Rückzug in sein selbst. Damit entzieht er sein Beispiel dem Nutzen der Gemeinschaft. Müller fokussiert die Handlung auf das Moment der Selbstblendung, die Verweigerung der Wahrnehmung, die das subjektive Drama für das Kollektiv handhabbar machen könnte, zugunsten der Ansiedlung in der eigenen Ideologie (»Denn süß ist wohnen ...«). Zugleich stürzt das Kollektiv zurück in die alte Abhängigkeit einer nicht durchschaubaren, in Grenzen jedoch manipulierbaren Natur, wie Kreons Abwarten des Seherspruchs am Ende des Stückes andeutet. Eine inhaltliche Scheidung von Verdienst und Verbrechen, wie sie Müller nur ein Jahr später exemplarisch im HORATIER durchspielen sollte, ist im ÖDIPUS nicht möglich. Deshalb gibt es im Stück keine Lösung: Die Verwerfung der Haltung Ödipus/Oppenheimers »bleibt folgenlos, wenn ihr nicht der Boden entzogen wird.« (W 8 155) Diese Aufgabe wird als Forderung an die Zuschauer zurückgegeben.

Besson ist der erste einer Reihe von Künstlern, auf deren Arbeit Müller in seiner Autobiografie mehr oder weniger ausführlich Bezug nimmt. Die erste Hälfte des Kapitels widmet sich fast ausschließlich der Charakterisierung Bessons Arbeit, weniger des Ödipus im besonderen, als vielmehr ihrem Stellenwert im Kontext des DDR-Theaters im Allgemeinen. Die Polemik, Besson hätte einen artifiziellen Manierismus einer klaren politischen Haltung vorgezogen und insbesondere mit seiner legendären Inszenierung Jewgeni Schwarz' DER DRACHE (Deutsches Theater 1965) maßgeblich zum Tod des politischen Theaters in der DDR beigetragen, mag unzutreffend sein. In einer früheren Textfassung der Autobiografie wird ausgehend von Brechts (unvollendeter) CORIOLAN-Inszenierung (1952/53) und den sensationellen Arbeiten des Theaterplastikers Eduard Fischer näher spezifiziert, was mit dem »Ende des politischen Theaters in der DDR« (HMA 4487, 252f.) gemeint ist: »... das Ende der Wirkung. Es war ganz charakteristisch, sobald das Theater sich selbst darstellt, ist es vorbei und hat keine Wirkung mehr.« (HMA 4487, 253) Die Äußerungen können als Indiz dafür betrachtet werden, wie der Erzähler (Theater-)Geschichte für sich zurechtbiegt, um seinen Blick für das eigene Bild zu schärfen: das des kompromisslosen Künstlers, der Zugeständnisse an die Kunst nur unter dem Vorbehalt der Zensurkeule zu machen bereit ist.

Und zwar nicht dadurch, dass er mit selbstzensorischer Geste in seine Arbeit eingreift, sondern indem er Arbeitseinschränkungen und Publikations- und/oder Aufführungsverbote in kauf nimmt. Sieht der Erzähler in dem niederen Blick auf »große Gegenstände« eine subversive Qualität Bessons Arbeitsweise, spricht er ihm zugleich das Gespür für das Tragische ab, das in Müllers Augen für das Stück konstitutiv ist, wie es in dem oben zitierten Text NICHT KRIMINALSTÜCK, dem Programmheftbeitrag Müllers zur Uraufführung seiner Ödipusbearbeitung am Deutschen Theater Berlin 1967 heißt. Dem Mangel an künstlerischer Akzeptanz (»Mich hat seine Arbeit eigentlich nie wirklich berührt«, KOS 205) steht die Anerkennung Bessons Arbeit als Chefregisseur des Deutschen Theaters, später als Intendant der Volksbühne entgegen. So sei insbesondere Bessons Umgang mit den behördlichen Kontrollinstanzen vorbildlich gewesen. »Besson war eine Voraussetzung für viele Aufführungen meiner Stücke in der DDR.« (ebd.) Entsprechend dem Verdikt der Entpolitisierung des Theaters (in der DDR war unpolitisches Theater im Grunde undenkbar), wird die Ödipus-Inszenierung als politisch wirkungslose und künstlerisch erfolgreiche »Klassikerinszenierung von hoher Qualität« (KOS 206) beschrieben.<sup>604</sup> »Besson hat politische Ideen, aber sie verschwinden auf der Bühne, in der Kunstfalle, die nicht nur Ideen frisst. Die Proben waren interessanter als die Aufführung, auch das gehörte zu Besson. Je mehr es auf die Premiere zuing, desto mehr Brüche und Risse fielen weg.« (ebd.) Damit ist zugleich auf das ästhetische Selbstverständnis Heiner Müllers Bezug genommen, der – im Gegensatz zu Besson – nicht nur in seinen späteren Regiearbeiten, sondern vor allen Dingen auch in der Tätigkeit als Schriftsteller, den Prozess über das Ergebnis stellt.

Ein Text über den mythologischen Arbeiter Herakles und die Ausmistung des Augiasstalls, HERAKLES 5, den Müller als Satyrspiel zum ÖDIPUS entworfen hatte, lehnte Besson ab. Im Gegensatz zu Ödipus kann Herakles die Beherrschung der Natur mit dem Wohl der Gemeinschaft und darüber hinaus seinen eigenen (leiblichen) Bedürfnissen in Einklang bringen. Dieser Synthese fällt allerdings nicht nur der metaphysische Überbau (»*Herakles rollt den Himmel ein und steckt ihn in die Tasche*«, W 3 409), sondern auch eine Daseinsberechtigung der Natur jenseits der Zielsetzungen und Zwecke des Menschen zum Opfer. Es überrascht, dass in der Autobiografie davon die Rede ist, »diesen Text als Satyrspiel vor ÖDIPUS zu inszenieren« (KOS 209). Anlässlich der Theateraufführungen zu den attischen Dionysien schloss das Satyrspiel, in dem die komisch-leiblichen Aspekte überwogen, eine Folge von drei Tragödien ab (wie sie einzig mit der Orestie des Aischylos noch geschlossen vorliegt, allerdings fehlt das dazugehörige Satyrspiel). Angesichts dieser historischen Tatsache ist es denkbar, dass hinter der Umkehrung der von Müller ursprünglich beabsichtigten Aufführungssituation geschichtsphilosophische Erwägungen stehen, wie sie etwa in seinem Text PROJEKTION 1975 zum Tragen kommen: »Im Jahrhundert des Orest und der Elektra, das heraufkommt, wird Ödipus eine Komödie sein.« (W 1 199)

Den Ausführungen zu ÖDIPUS und Besson schließt sich die erste Zwischenfrage des ÖDIPUS-Kapitels an, die den Tod Inge Müllers, am 1. Juni 1966, thematisiert. Einen thematischen Anknüpfungspunkt findet das Suizid-Motiv im Tod der Mutter/Frau des Ödipus, Jokaste: »CHOR: Die Unglückliche. Tot? Durch welches Unglück? / MAGD: Sie selber durch sich selbst. Doch ist vom Wort / Das Traurigste entfernt. Der Anblick fehlet.« (W 6 45)

---

<sup>604</sup> Im Gespräch setzt sich Müller wiederholt mit dem von ihm als Widerspruch gedachten Verhältnis von Erfolg und Wirkung auseinander (s. a. GI 1 22, 47, 67 u. a.).

Müllers 1975 zuerst unter dem Rimbaud zitierenden Titel WÜSTEN DER LIEBE erschienene Prosatext DIE TODESANZEIGE liefert das Bild nach/vor. Müller hatte das Motiv des Freitods seiner Frau, Inge, in diesem Text bereits literarisch verarbeitet und – insbesondere durch die Tötungsphantasie der Hühnergesicht-Episode und den TRAUM-Text, der die ödipale Phantasie eines umgekehrten Geburtsvorgangs beschreibt – einem komplexeren Bezugsfeld jenseits der subjektiven Wahrnehmung des Todes eingestellt. In KRIEG OHNE SCHLACHT wirft Müller die in der Stoffgenese des Prosatextes gekennzeichnete Problematik der Ich-Werdung noch einmal explizit auf: »In einem Stück sind vierzig Morde kein Problem, aber plötzlich schreibe ich ›Ich erstach ihn.‹ Das war ein Schock, eine ganz andere Erfahrung. Ich hatte angefangen, das in der dritten Person zu schreiben, dann habe ich gemerkt, das ist kein Ausweg. Daher die abschreckende Wirkung auf viele, auch auf mich. Ich war erschrocken über das, was ich da schreibe, aber das gab mir nicht das Recht, es nicht zu schreiben.« (KOS 211) Hieß es in einem alternativen Textentwurf der Erzählung »Sie war Tod als *er* nach Hause kam.« (W 2 164), beginnt der Text der veröffentlichten Fassung »Sie war tot, als *ich* nach Hause kam.« (W 2 99). In beiden Textvarianten ist das Bild der toten Frau (»Sie war tot«) dem In-Aktion-Treten des Aussagesubjekts (»als *er/ich* nach Hause kam«) vorgängig. Erst im weiteren Textverlauf der veröffentlichten Erzählung tritt das Ich des Textes selbst in Aktion, aber sogleich wieder aus sich heraus und wohnt der Szene *noch einmal* als ihr Zuschauer bei, der einerseits als Projektion des Akteurs ausgewiesen ist, andererseits eine grundsätzlich andere Perspektivsteuerung vornimmt und innerhalb des Textes eine theatrale Ebene schafft, auf der das Geschehen auch innerhalb des Textes nur mehr als fiktionales stattfindet: »Sie war tot, als ich nach Hause kam. Sie lag in der Küche auf dem Steinboden, halb auf dem Bauch, halb auf der Seite, ein Bein angewinkelt wie im Schlaf, der Kopf in der Nähe der Tür. Ich bückte mich, hob ihr Gesicht aus dem Profil und sagte das Wort, mit dem ich sie anredete, wenn wir allein waren. Ich hatte das Gefühl, dass ich Theater spielte. Ich sah mich, an den Türrahmen gelehnt halb gelangweilt, halb belustigt einem Mann zusehen, der gegen drei Uhr früh in seiner Küche auf dem Steinfußboden hockte, über seine vielleicht bewusste vielleicht tote Frau gebeugt, ihren Kopf mit den Händen hochhielt und mit ihr sprach wie mit einer Puppe für kein anderes Publikum als mich.« (W 2 99)

In KRIEG OHNE SCHLACHT erfährt die Beschreibung des Freitods der Frau, die auf den frühen Subtext zweifelsfrei angewiesen bleibt, weil er die Erinnerung perforiert, eine grundsätzlich neue Ausrichtung. Der Schwerpunkt liegt nicht, wie in der Erzählung, auf der Wahrnehmung des Todes und einem diese Wahrnehmung transzendierenden Totentanz. Der Tod – und mit ihm die Tote – verschwindet aus dem Zentrum der Darstellung an seine Peripherie. Stattdessen wird auf eine Reihe von Ursachen und Folgen verwiesen, die in einem losen Zusammenhang mit dem schwerwiegenden Ereignis stehen. »Das Zusammenleben mit ihr war für mich inzwischen auch ein Arbeitsproblem geworden. Ich konnte in unserer Wohnung nicht mehr arbeiten. Am 1. Juni habe ich zum ersten Mal im Theater gefragt, ob sie mir eine Wohnung besorgen könnten. Und dann habe ich noch lange auf einem U-Bahnsteig mit Adolf Dresen über die Zukunft oder Nicht-Zukunft des Marxismus diskutiert. Als ich nach Hause kam, war sie tot. Das war der Abend, an dem im Fernsehen zum ersten Mal eine Sendung über den Selbstmord der Monroe lief. Die Wochen und Monate danach habe ich fast pausenlos das ›Wohltemperierte Klavier‹ gehört. Ich habe mir Schlaftabletten gekauft, aber keine genommen. Es war schon schwierig. Bei der Beerdigung habe ich mir endgültig Peter Hacks zum Feind gemacht. Ich stand da so ungünstig, und alle mussten mir kondolieren, und

Hacks stolperte über eine Unebenheit und fiel vor mir auf die Knie. Natürlich durfte niemand lachen. Es waren viele Leute da, viele Schauspieler. Einer hat Gedichte von ihr vorgetragen. Ich stand kurz unter Mordverdacht, weil sie keinen Abschiedsbrief geschrieben hatte. Ihr Abschiedsbrief waren die Gedichte, die sie in ihren letzten acht Jahren schrieb.« (KOS 209f.) Eine unscheinbare, doch weitreichende Veränderung ergibt sich aus der Umkehrung des nunmehr einzigen Satzes, der sich unmittelbar mit dem Tod der Frau befasst: »Als ich nach Hause kam, war sie tot.« Die Tote ist nicht mehr Ausgangspunkt der Beschreibung, zu dem sich das Aussagesubjekt erst ins Verhältnis setzen muss. Das Ich des Satzes füllt bereits den Raum, als die Tote in dessen Gesichtsfeld tritt, es gleichsam aus den Gedanken an die Zukunftslosigkeit des Marxismus reißend. Der Tod erscheint als praktische Folge der Theoriebesessenheit des Mannes. Das Zufällige – der Mann kommt zu spät; der fehlende Abschiedsbrief verweist auf den Unfallcharakter des Geschehenen – bestätigt das Unheroische der Szenerie und lässt den zwar riskierten, doch nicht intendierten Freitod als missglückten Hilferuf an eine Person erscheinen, deren Hilfsbereitschaft, respektive Hilfspotenzial als äußerst fragwürdig erscheinen muss. Darauf zumindest lassen Wohnungssuche und das weiter unten bekundete Misstrauen in medizinische Hilfe (»Und sicher hatte ich auch keinen großen Glauben an die Psychiatrie«, KOS 210) schließen. Gespiegelt ist diese Tatsache in dem sich anschließenden Satz über *die* Monroe. Durch den entpersonifizierenden Artikel wird der ikonische Charakter der Femme fatale betont, der sich ebenfalls nicht der starken Frau, sondern dem männlichen Blick auf sie verdankt. Marilyn Monroe war 1962 an einer Überdosis Schmerztabletten, beziehungsweise einer Medikamentenunverträglichkeit gestorben. Ein Satz der Arbeitsfassung, der eine direkte Verbindung zwischen dem Tod der Frau und dem Marilyn Monroes herstellt, ist in der Druckfassung gestrichen: »Das spielte vielleicht auch eine Rolle. Sie hatte das gesehen, glaube ich.« (HMA 4487, 253) Dass der Satz in der Druckfassung keine Verwendung findet, deutet auf die für Müller charakteristische Technik der Auslassung hin, die dazu dient, kausale Zusammenhänge auszulöschen und harte Bruchkanten zu schaffen, die die Texte geräumiger erscheinen lassen, aufnahmebereiter für ähnliche Vorgänge und Erfahrungen. Der nahezu pausenlose Bach-Konsum füllt den verwaisten Raum, den die Tote zurückgelassen hat. Zum einen fungiert die ebenso strenge wie komplexe musikalische Struktur des WOHLTEMPERIERTEN KLAVIERS als Requiem. Sie übernimmt die Aufgabe eines Totenkultes, der von der einen Toten absieht und sich in die Vielzahl der Tonarten auflöst. Die Musik erscheint als endlose Wiederholung des Verlustaktes. Sie umkreist und kompensiert die Leerstelle, die Inge zurückgelassen hat. Zugleich aber ist mit dem WOHLTEMPERIERTEN KLAVIER die Struktur einer über das musikalische hinausweisenden Utopie aufgerufen. Als Bach die Fugensammlung komponierte (1722/1742) war sie aufgrund der »reinen« Stimmung der Instrumente praktisch nicht befriedigend aufführbar. Das Ideal der (heute gängigen) diatonischen Stimmung war ein wesentlicher Hintergedanke des Werkes, ihre Realisierung stand – aus Bachs Sicht – in den Sternen. Die nicht zum Einsatz kommenden Schlaftabletten rufen Hamlets berühmten Monolog auf: »Sterben, schlafen. / Schlafen, träumen vielleicht.«<sup>605</sup>. Im Gegensatz zu Müller, der den Verlust ästhetisch zu kompensieren imstande ist, verwirft Hamlet jegliche Utopie, weil er in der ihn umgebenden Wirklichkeit keine glaubwürdigen Anhaltspunkte für ihre sinnvolle Aufrechterhaltung zu erkennen vermag.

---

<sup>605</sup> William Shakespeare: Hamlet (zitiert nach Heiner Müller, W 7 493)

Eine scheinbar komische Brechung findet das Thema des Todes im Kniefall des Dramatikers und vom Erzähler zum Rivalen auserwählten Peter Hacks. Der »ungünstige Standpunkt« symbolisiert Müllers konträre Haltung, die Bedingung seines künstlerischen Schaffens ist und ihn zugleich mehrfach ins kulturpolitische Abseits manövriert. Hacks, der den Konflikt mit der repressiven Kulturpolitik ebenso wenig scheute wie Müller, war nicht nur in der DDR lange Zeit weit erfolgreicher als Müller. Sein GESPRÄCH IM HAUSE STEIN verhalf ihm bereits 1974 auch zu internationalem Erfolg. Dass die Szene vor einem Publikum stattfindet, das in seiner Mehrzahl aus Schauspielern besteht, zeigt in der Verkehrung des Rezeptionsvorgangs die Verkehrung der Ordnung an, die herausragendes Merkmal des Komischen ist. Doch die Komik der Situation bleibt ambivalent. Für einen Dichterstreit taugt die Bühne der Beerdigung kaum. Auch verbietet der tragische Anlass der Trauergemeinschaft das Lachen, in dem sich der Akt des Komischen erst vollziehen würde. Die Auflösung der Verkehrung im Gelächter findet nicht statt. Das im Hals stecken gebliebene Lachen wird zum Knebel. Mithin beschreibt die Szene das Scheitern der Komik.

Bereits im Zusammenhang mit der UMSIEDLERIN war die Beziehung zwischen dem Erzähler und seiner Frau – die Peter Hacks, lange Zeit Freund des Hauses Müller, im übrigen als gegenseitigen Terrorkrieg zu bezeichnen pflegte – als problematisch geschildert worden. Verschärft wurde der Konflikt durch den Versuch der Parteigruppe im Schriftstellerverband, sie zur Trennung von ihrem Mann zu bewegen. Die sich häufenden Selbstmordversuche der Frau erscheinen jedoch nur als Indikator eines grundlegenden Persönlichkeitskonfliktes, als dessen maßgebliche Ursache eine chronische Depression angegeben wird, die laut Müllers Schilderung in der Biografie der Frau begründet liegt. »Sie hatte traumatische Erfahrungen, zum Beispiel war sie verschüttet, sogar zweimal, einmal sehr lange, nach Bombenangriffen, und sie hat ihre Eltern ausgegraben aus einem zerbombten Haus, auf einen Handwagen geladen und begraben ...« (KOS 158f.) Das Bild gemahnt an Benjamins auf Paul Klee zurückgehende Figuration des ANGELUS NOVUS, vor dessen Blick eine permanente Katastrophe abläuft, »die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradies her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr schließen kann.«<sup>606</sup> Im Gegensatz zu Benjamins Engel der Geschichte, hat Inge Müller, wie in Müllers optimistischer Version des Stoffes (DER GLÜCKLOSE ENGEL) in der Verschüttung das Fliegen gelernt, vermag jedoch weder die Toten zu befreien, noch die aufgestauten Trümmer der Vergangenheit zu einem Ganzen zu fügen, das sich sinnvoll in die Zukunft einer von den Katastrophen der Geschichte befreiten kommunistischen Gesellschaft fortsetzen ließe. Das Gespräch, das Müller in KRIEG OHNE SCHLACHT im Augenblick des Todes seiner Frau mit Adolf Dresen über »die Zukunft oder Nicht-Zukunft des Marxismus« (KOS 209) geführt haben will, steht mit diesem Desiderat in unmittelbarem Zusammenhang, denn es verweist auf die das Individuum zerreißende temporale Perspektive des emanzipatorischen gesellschaftlichen Anspruchs. Zugleich erweist sich Müller mit der zur Unzeit geführten Marxismusdiskussion als Wiedergänger des Orpheus, dessen verfrühter Blick verschuldete, dass er die Frau auf ewig dem Hades überlassen musste.

Während es dem Erzähler gelingt, das traumatische Material seines Lebens in den Motor

---

<sup>606</sup> Benjamin-GS I, 697f.

seiner künstlerischen Produktivkraft umzubauen, lässt er seine Frau in der Brandung der kollidierenden Epochen scheitern. Nicht stellvertretend für die Tode der anderen Frauen – »Die der Fluss nicht behalten hat. Die Frau am Strick Die Frau mit den aufgeschnittenen Pulsadern. Die Frau mit der Überdosis AUF DEN LIPPEN SCHNEE. Die Frau mit dem Kopf im Gasherd« (W 4 547), wie es in der HAMLETMASCHINE heißt –, sondern als im Text der Nachrufe implizierter Aufruf zur Wiederkehr. Die Arbeit des Mannes besteht in der permanenten Verhinderung des für die Frau erst mit dem Tod abschließbaren permanenten Suizids. »Acht Jahre vergingen mit Selbstmordversuchen. Ich habe ihr den Arm abgebunden, wenn sie sich die Pulsadern aufgeschnitten hatte und den Arzt angerufen, sie vom Strick abgeschnitten, ihr das Thermometer aus dem Mund genommen, wenn sie das Quecksilber schlucken wollte, und so weiter.« (KOS 159) Jeder vereitelte Selbstmord provoziert einen neuen Tötungsversuch. Das »und so weiter« garantiert die prinzipielle Fortsetzbarkeit, die das Mitwirken des Mannes in diesem System voraussetzt. Dass die Versuchsreihe bereits nach acht Jahren beendet ist, führt der Erzähler auf einen Zufall zurück: »Im allgemeinen war es so: Wenn ich nicht zu Hause war, passierte nichts. Das erste Mal, dass sie es in meiner Abwesenheit versucht hat, war auch gleich das letzte Mal. Vielleicht hätte es auch noch zehn Jahre so weitergehen können.« (KOS 210) Die Beziehung scheint in dieser Darstellung ausschließlich auf den schmalen Grat zwischen Leben und Tod reduziert, der beiden Partnern jeweils feste Rollen zuweist – der Tod als kommunikatives Bezugssystem. Vorgeprägt ist diese Beziehungsstruktur, die einem Spiel gleicht, in der TODESANZEIGE. Dort denkt der Erzähler an sein »... Leben mit der Toten, bzw. an die verschiedenen Tode, die sie dreizehn Jahre lang gesucht und verfehlt hatte, bis zu der heutigen erfolgreichen Nacht. Sie hatte es mit einer Rasierklinge probiert: als sie mit einer Pulsader fertig war, rief sie mich, zeigte mir das Blut. Mit einem Strick nachdem sie die Tür abgeschlossen, aber, mit Hoffnung oder aus Zerstreuung, ein Fenster offen gelassen hatte, das vom Dach aus zu erreichen war. Mit Quecksilber aus einem Fieberthermometer, das sie für diesen Zweck zerbrochen hatte. Mit Tabletten. Mit Gas. Aus dem Fenster oder vom Balkon springen wollte sie nur, wenn ich in der Wohnung war.« (W 2 99f.) In der Kette der Suizidversuche wird das archaische Gewaltverhältnis zwischen Mann und Frau aufgerufen. Dabei steht es nur scheinbar in der Macht der Frau, ihr Leben in die Hand des Mannes zu legen. Die physische Macht über ihren Körper überlässt sie dem Mann, dessen Alternative Tod heißt. Die Werkzeuge ihrer Befreiung entstammen nicht zufällig der (Arbeits)Welt des Mannes oder im weitesten Sinne der bürgerlichen Lebenswelt. Noch die Befreiung der Frau aus dem Rollengefängnis vollzieht sich im Klischee der männlichen Dominanz, die der Frau nur die Autoaggression als Schlupfloch in die Freiheit zugesteht. In der Autobiografie findet sich indes ein Hinweis darauf, dass der Erzähler das emanzipatorische Potenzial des Suizids der Frau ernst nimmt: »... irgendwann hatte ich auch wirklich die Haltung: Wenn sie sterben will, dann ist das ihre Sache. Eine Zigeunerin hatte ihr gesagt, dass sie mit 41 stirbt.« (KOS 210) Als Inge Müller stirbt, ist sie einundvierzig Jahre alt. Der Spruch der Seherin dreht den scheinbar nur zufällig »erfolgreichen« Freitod in die Achse fataler Notwendigkeit. Den stummen Abgang der Frau vermag auch die von Männerhand in die »phallische Schreibmaschine« (HMA 4482) gehauene Grabinschrift der TODESANZEIGE nicht zu übertönen. Die Konsequenz ist der wortreiche Abgang des Mannes in der gleichen Erzählung. Er vollzieht sich überraschender Weise als das Verschwinden des Sprechers, dessen Spur sich im letzten Abschnitt des Textes in einem Dschungel aus Schamhaar verliert. Das Ende des letzten Satzes kennt kein zwischen den klaffenden Schenkeln vermittelndes Subjekt mehr: »Über mir die ungeheuren Schenkel,

aufgeklappt wie eine Schere, in die ich mit jeder Stufe weiter hineingehe, das schwarze wildbuschige Schamhaar, die Rohheit der Schamlippen.« (W 2 102f.)

### 6.13. Ich ist ein Anderer

Zehn Jahre vor erscheinen der Autobiografie konstatiert Heiner Müller im Gespräch mit seinem französischen Übersetzer Sylvère Lotringer: »Die Konfrontation mit der Macht – das ist für mich Geschichte als persönliche Erfahrung.« (GI 1 96) Das Verhältnis des Künstlers zur Idee eines sozialistischen Staates, dessen Modell er grundsätzlich bejaht, gleichwohl ihm seine Institutionen und Behörden die Ausübung seiner Tätigkeit nicht nur erschweren, sondern immer wieder auch verhindern, ist für die Konstruktion der Biografie von grundlegender Bedeutung. Nachdem die vorangegangenen Kapitel sich um das dichterische Werk und seine theatrale Praxis, respektive sein Scheitern und dessen Bedingungen gruppierten, rücken diese Bedingungen im dreizehnten Kapitel Müllers Autobiografie ins Zentrum der Darstellung und werden anhand zahlreicher, teils personalisierter, teils allgemeiner Beispiele problematisiert.

Hinsichtlich der Überlieferungssituation besteht für das Kapitel die umfangreichste Materialgrundlage innerhalb des Textkorpus der Autobiografie. Das betrifft nicht nur die Anzahl der überlieferten Textvarianten, die die Genese der Druckfassung nachvollziehbar machen, sondern auch den Umfang des im Buchtext stark komprimierten Inhalts. In der Werkausgabe der Autobiografie wurde diesem Umstand mit der synoptischen Dokumentation zweier früherer Textstufen dieses Kapitels Rechnung getragen. Der [Auszug Tonbandabschrift] basiert auf der Transkription der nach Auskunft des Verlags Kiepenheuer & Witsch verschollenen Gesprächsmitschnitte, welche die quantitativ umfangreichste Materialgrundlage und ihre früheste textliche Fixierung darstellen. In der vorliegenden Untersuchung wird diese Textstufe mit der Sigle TA gekennzeichnet. Laut Typoskript handelt es sich dabei um Abschriften der Bänder 20 und 21 mit einem Textvolumen von insgesamt 45 Manuskriptseiten (wobei die letzten drei Blatt thematisch dem »Brecht«-Kapitel zugehören). Der [Auszug Rohfassung] geht auf das 420 Manuskriptseiten umfassende Textkonvolut aus dem Nachlass Heiner Müllers zurück (HMA 4487), das dort bereits unter der Überschrift »13. Die Macht und die Herrlichkeit« als komplettes Kapitel ausgewiesen ist (HMA 4487, 262–287). Die starke Reduzierung des Textvolumens der »Rohfassung« gegenüber den Tonbandabschriften ist dabei wesentlich nicht inhaltlichen Aspekten geschuldet, sondern beruht auf der Streichung redundanter Passagen, längerer Kommentare der Gesprächspartner und typischer mündlichsprachlicher Wendungen. Im weiteren Bearbeitungsverlauf (ein als Fax mit handschriftlichen Korrekturen versehener Ausschnitt aus dem Kapitel findet sich unter der Signatur HMA 4486 ebenfalls im Nachlass) erfährt der Text eine neuerliche quantitative Reduktion, die nur etwa ein Viertel des Umfangs der Tonbandabschriften übrig lässt und auf zwölf Druckseiten Platz findet. Der qualitative Sprung von der Rohfassung des Kapitels zum Drucktext besteht in erster Linie in der Kürzung von Passagen, die nicht unmittelbar mit dem Verhältnis des Erzählers zur (kultur)politischen Praxis der DDR in Verbindung stehen. Damit gehen zahlreiche dramaturgische Straffungen und eine dezidierte stilistische Überarbeitung einher. Kommentare zu Schriftstellerkollegen (Hochhuth,

Enzensberger, Handke, Simmel, Bernhard) fallen ebenso weg, wie den Text illustrierende Passagen über Brecht, Wolfgang Heinz, einen nicht benannten Nazi-Regisseur und den Tod von Peter Weiss oder Erläuterungen wie die partielle Umwandlung von Westgehältern in Forumschecks. Insgesamt erfährt das Kapitel damit eine stärkere Ausrichtung auf das personelle Versagen einer (kultur)politischen Elite in der DDR, deren Existenz zugleich als Bedingung der eigenen Arbeit behauptet wird.

Die Graham Greenes 1940 erschienenem Roman THE POWER UND THE GLORY (in deutschen Übersetzungen DIE KRAFT UND DIE HERRLICHKEIT) entlehnte Kapitelüberschrift »Die Macht und die Herrlichkeit« nimmt nicht nur ironisch Bezug auf eine (religiöse) Utopie, die durch das Auftreten ihrer Exponenten korrumpiert wird. Sie findet im ersten Absatz des Kapitels zugleich motivische Verwendung, indem sie ein gemeinsames Strukturmerkmal zwischen dem Roman und der lebensgeschichtlichen Konstruktion in der Autobiografie aufruft. »Die Geschichte der DDR ist auch eine Geschichte der Dummheit, der Inkompetenz von Personen. Dass man in der SED von den Personen, die diese Partei vertreten oder verkörpern, so völlig abgesehen hat, erinnert mich an Graham Greene, DIE MACHT UND DIE HERRLICHKEIT, POWER AND GLORY, der Roman über den saufenden Priester in Mexico. In der Revolutionszeit in Mexico wurden unter Juárez katholische Priester gejagt und von der Bevölkerung versteckt und ernährt. Der Roman ist die Geschichte eines Priesters, der auch gejagt wird, ein schwerer Alkoholiker, immer betrunken, verkommen und asozial, aber er bleibt der Priester und verkörpert die Kirche. So sah ich damals auch die Funktionäre, sonst wäre es gar nicht möglich gewesen, mit den Leuten umzugehen. Viele waren primitiv, dumm, brutal, verkommen, gierig nach bürgerlichem Standard, überfordert alle.« (KOS 213) Der erste Satz des Kapitels findet sich in der Rohfassung wörtlich am Ende des hier zitierten Abschnitts vor einer später gestrichenen Episode über einen Ausfall Brechts gegen seine jungen Assistenten, die Ulbricht-Witze erzählen (s. a. W 9 417). In den Tonbandabschriften bildet die Aussage den zweiten Satzbestandteil der vorstehenden Aufzählung von Negativmerkmalen der Funktionäre, die sie zusammenfasst und mit der »Geschichte der DDR« kurzschließt. Setzt der als Materialgrundlage für das Kapitel rekonstruierbare Text im Typoskript der autobiografischen Gespräche mit einem durch Auslassungszeichen gekennzeichneten Satzappendix ein (s. a. W 9 414; ein Hinweis auf die Entstehungssituation: das Einschalten des Aufnahmegerätes bei laufendem Gespräch), folgt der Kapitelüberschrift der Rohfassung eine aus der Erinnerung generierte, beziehungsweise nachträglich konstruierte Frage des kursiv vom Sprechtext des Erzählers abgehobenen Gegenübers. »*Mit welchen Figuren in Staat und Partei warst Du bei all Deinen Konflikten konfrontiert.*« (W 9 415) Die Eröffnung des Kapitels durch eine Frage des fiktiven Gesprächspartners geht vermutlich auf konzeptionelle Überlegungen im Vorfeld der Entstehung von KRIEG OHNE SCHLACHT zurück, die darauf hinausliefen, durch Fragen zu Beginn des jeweiligen Kapitels den dokumentarischen Charakter des Textes stärker hervorzuheben. Bestärkt wird diese Vermutung durch eine handschriftliche Notiz, die generell auf die Problematik des Fehlens einleitender Fragen zu Kapitelbeginn hinweist: »question on top of chapter 1 / 2 / 3 / 4 ...« (HMA 4480). Allerdings deutet bereits die Formulierung der im Drucktext wieder eliminierten Frage (die Wendungen »Figur« und »Konflikten« legen eine dramatische Umcodierung der empirischen Tatsachen zumindest nahe) eine Tendenz an, die sich in der späteren Bearbeitung durchsetzt: die Überführung des Staates als textexternem Bezugssystem in einen Kunstraum innerhalb des Textes. Das Vorziehen der Aussage über die



»Geschichte der Dummheit« sowie die Streichung einer längeren Passage, die sich mit der Übernahme von Nazis in leitende Funktionen des DDR-Kulturapparates auseinandersetzt (s. a. W 9 414f.), verleihen dem Text eine völlig neue Gewichtung, die die vorangestellte Frage zugleich bestätigen und überflüssig machen. Mit der Fassung letzter Hand rücken denn auch tatsächlich die Erfahrungen und Konfrontationen des Ich-Erzählers mit den Figuren und Figurationen der »Macht« ins Zentrum der Darstellung. Verhandelt wird in der Folge dessen Haltung gegenüber einem System, das von ihm durchschaut und denunziert, durch die Verwandlung in ein Kunstprodukt jedoch prinzipiell nutzbar gemacht wird. Die Bejahung einer Konstruktion von der Müller weiß, dass ihr Gerüst beschädigt ist, gelingt durch den Verweis auf Graham Greenes Roman, der den Kunstcharakter dieser Konstruktion betont und gleichzeitig die inhaltliche Begründung für seine Haltung mitliefert. Die zunächst paradox erscheinende Simultaneität von kritischer Distanz gegenüber den Einzelteilen bei grundsätzlicher Identifikation mit dem Ganzen ist gespiegelt in der Aussage über Peter Weiss, dem der Erzähler eine »mönchische Haltung zur Utopie« (KOS 224) bescheinigt. Die Gegenüberstellung von eigenem kritisch reflektierten Standpunkt zu Beginn und der blinden Fortschrittsillusion des anderen Dichters am Schluss des Kapitels bildet die Klammer für die inhaltlich nur lose miteinander verknüpften Textteile des Kapitels (die vielen Leerzeilen legen davon Zeugnis ab), in dessen Mitte eine Kernaussage der autobiografischen Konstruktion fällt, das Rimbaud-Zitat »Ich ist ein anderer.« (KOS 218)<sup>607</sup>

Mit der personellen Begründung für die Insuffizienz eines Systems, das an sich nicht in Frage steht, wird jeglicher Hoffnung auf die Reformfähigkeit des Systems der Boden entzogen. »Es gab einfach kaum Funktionäre, in die man Hoffnung hätte projizieren können, jedenfalls keine mit Einfluss und Macht. Ganz am Anfang gab es wohl manchmal integrale Figuren, die wurden dann eliminiert.« (KOS 213) Das Fehlen einer Perspektive durch die Liquidierung der Intelligenz in der Frühphase der Staatsgründung lassen vom Projekt des Sozialismus kaum mehr als die Idee zurück, deren Aktualität und Notwendigkeit sich Müller durch den Blick über den eisernen Vorhang jedoch immer wieder selbst vor Augen führt – eine Möglichkeit die den meisten DDR-Bürgern vorenthalten bleibt, was die reisenden Künstler zu Privilegierten macht (und, wie Müller beschreibt, durch Privilegien vom Volk trennt). Reisen ins westliche Ausland waren »seit 1968/70 für mehr Autoren eine Normalität geworden.« (KOS 215) Die Möglichkeit des Reisens eröffnet dem Schreiben neue Erfahrungsräume und erleichtert die Verbreitung der Texte. Dass seine Werke, wie die Texte vieler anderer DDR-Autoren, im Westen vorbehaltlos rezipiert werden konnten, dürfte den Dramatiker (wie auch die Devisen abschöpfende DDR) nur in ökonomischer Hinsicht interessiert haben, denn eine Wirkung muss im Zusammenhang des kapitalistischen Verwertungsprozesses, der vor der Kunst nicht halt macht und somit auf die »Behinderung von Erfahrung« (W 8 193) zielt, in den Augen Müllers notwendig ausbleiben. Die Existenz in der DDR bleibt folglich wesentliche Voraussetzung für die (Arbeits)Reisen Müllers. »Ich habe nie versucht, mehr als ein Halbjahresvisum zu bekommen, weil man sonst einen anderen Status gehabt hätte. Dann war man heraus aus dem Kontext, den ich brauchte, auch aus dem Erfahrungsdruck.« (KOS 215) Der »Status« bezieht sich (wie den früheren Arbeitsfassungen besser zu entnehmen ist als dem Buchtext) vor allen Dingen auf die Akzeptanz unter den Schauspielern und Mitarbeitern am Theater, die dieses Privileg nicht genossen. Der Druck der Erfahrung, den

---

<sup>607</sup> Rimbaud 1990, 11

Müller, wie er wiederholt betont, im Westen nicht wahrnehmen kann, ist die Bedingung seiner künstlerischen Produktivität. Die von Müller zur Beschreibung seines Verhältnisses zum Staat gewählte Terminologie verweist in diesem Zusammenhang auf den Konstruktionscharakter der DDR, die als »Kontext« einen festen Platz in der Ästhetik Müllers einnimmt. Im Gespräch mit Urs Jenny und Hellmuth Karasek für den »Spiegel« 1983 begründet Müller seine Entscheidung für die DDR: »Natürlich hat das Pendeln zwischen zwei sehr verschiedenen deutschen Wirklichkeiten eine schizophrene Wirkung. Die DDR ist mir wichtig, weil alle Trennlinien der Welt durch dieses Land gehen. Das ist der wirkliche Zustand der Welt, und der wird ganz konkret in der Berliner Mauer. In der DDR herrscht ein viel größerer Erfahrungsdruck als hier [im Westen], und das interessiert mich ganz berufsmäßig: Erfahrungsdruck als Voraussetzung zum Schreiben. Das Leben ist verbindlicher östlich der Mauer, und das bedeutet auch den Zwang, Dinge radikal zu Ende zu denken, zu Ende zu formulieren, über die man hier noch hinwegspielen kann.« (GI 1 135)

Wurde im UMSIEDLERIN-Kapitel vorgeführt, wie ein ganzer Staatsapparat mit dem Heer seiner Institutionen den Dramatiker und sein »konterrevolutionäres Machwerk« geradezu kriminalisiert, wird nun der (politische) Alltag eines Dichters in der DDR schlaglichtartig dargestellt. Maßregelungen bei Verstößen gegen die politische Zuverlässigkeit, etwa eine Rezension zu Braschs KARGO<sup>608</sup> im »Spiegel«, werden nun nicht mehr mit der kulturpolitischen Keule vollzogen, sondern von Müllers »Intimfeind« (KOS 233) Roland Bauer, dem Ideologie-Chef der Berliner Bezirksleitung der SED, seinem »zuständigen Wachhund [...] wie an der Theke bei Mafiosi« (KOS 214) besorgt. Müller hatte in dem Text WIE ES BLEIBT, IST ES NICHT nicht nur den westdeutschen Kulturbetrieb, sondern auch die Kulturpolitik der DDR-Führung kritisiert und zudem an deutschlandpolitischen Wunden herumgekratzt. Als Persönlichkeit des öffentlichen Lebens beiderseits der Mauer und zunehmend gefragter Interviewpartner westlich von ihr, war Müller dennoch prominentes Objekt des Staatssicherheitsapparats. In der Druckfassung der Autobiografie wird dieser Tatsache kaum Beachtung geschenkt, was Müller in den gegen ihn erhobenen Stasivorwürfen 1993 teuer zu stehen kommen sollte. Den Stellenwert den Müller den Stasi-Kontakten beimisst zeigt sich indes gerade in der Selbstverständlichkeit, mit der der Erzähler der Autobiografie die Form der staatlichen Überwachung beschreibt. »Ich habe mich nicht bespitzelt gefühlt, die Präsenz der Staatssicherheit gehörte zum Leben in der DDR. Offene »Beschattung« habe ich erst 1976 kennen gelernt, nach der Austreibung Biermanns. Man sollte es damals merken. Am Telefon wusste man, es wird abgehört.« (KOS 217) Müller betont: »Mein Interesse an den mich betreffenden Akten der Staatssicherheit ist gering. Wenn ich über die Person, die sie beschreiben, einen Roman schreiben will, werden sie ein gutes Material sein. Ich ist ein anderer. Immerhin bin ich mit andern DDR-Bürgern zum Beispiel Günter Grass gegenüber im Vorteil, der seine BND falls sie ihn interessieren sollte, erst einsehen kann, wenn die Bundesrepublik Deutschland untergegangen ist oder aufgegangen in einer andern Struktur. Was wir beide wahrscheinlich nicht mehr erleben werden.« (KOS 218) Das vom Erzähler konstatierte Desinteresse an möglicherweise über ihn existierenden Akten

---

<sup>608</sup> Thomas Brasch hatte als Mitunterzeichner gegen die Biermann-Ausbürgerung 1976 die DDR verlassen. Nach seinem erfolgreichen Buch VOR DEN VÄTERN STERBEN DIE SÖHNE (Berlin 1977), erschien im Suhrkampverlag KARGO. 32. VERSUCH AUF EINEM UNTERGEHENDEN SCHIFF AUS DER HAUT ZU KOMMEN (Frankfurt 1977). Müllers Text erschien im Spiegel Nr. vom 12. September 1977, 212–215 (s. a. W 8 193–198)

der Staatssicherheit wird in der Autobiografie in eine strukturelle Problematik überführt. Die Akten und ihr Inhalt taugen in Müllers Augen nicht als dramatisches Material. Die Verwendung des Rimbaud-Zitats zeugt von dem generellen Desinteresse an der eigenen »Person«, die immer nur im Bild des anderen zu fassen ist, zu dem das Ich wiederum in ein agonales Verhältnis treten kann. Der performative Ansatz zur Beschreibung von (A-)Identität wird hier zugleich als poetisches Prinzip gekennzeichnet. Rimbaud forderte in seinen aus dem Jahr 1871 stammenden LETTRES DU VOYANT (BRIEFE DES SEHENDEN) die Ablösung des cartesianischen cogito (»ich denke«) durch sein »Es denkt mich«<sup>609</sup>. Die »lange, unermessliche und planmäßige Ausschweifung aller Sinne«<sup>610</sup> sollte der poetischen Vorstellungskraft neue Wahrnehmungsmöglichkeiten und somit einen bisher unzugänglichen Wirklichkeitsbereich erschließen. Rimbauds Satz drückt die Differenz aus zwischen der Instanz, die »Ich« sagt und derjenigen, die sich nachträglich für das Subjekt dieser Aussage ausgibt. Die Bewegung vom Ich zum Anderen, kennzeichnet den Weg, den das Subjekt zurücklegt, sich selbst verlierend, im Anderen sich selbst fremd werdend, nicht im Sinne der kantischen Dialektik als Wiederaneignungs- und Erkenntnisprozess, sondern im Sinn von Deleuze als *Metamorphose*. Damit rekurriert Müller zugleich auf den alles andere als starren Konstruktionscharakter, der allen Texten zugrunde liegt – auch denen der Stasiakten und der Geschichtsschreibung, die einst möglicherweise eher die strukturellen Gemeinsamkeiten der BND-Akten Günter Grass' und der Stasiakten Heiner Müllers feststellen wird, als die ideologischen Differenzen, die zu ihrer Hervorbringung geführt haben. Die Passage ist durch die Verwendung des Präsens und eine für Müllers essayistische Arbeiten typischen Technik der kalkulierten Auslassung und des unausgewiesenen Zitats deutlich aus dem Erzählzusammenhang herausgehoben. Auch findet sie weder in den Tonbandabschriften, noch in der Rohfassung eine textliche Entsprechung. Vielmehr geht sie genetisch zurück auf eine handschriftliche Notiz, die vermutlich dem Bedürfnis des Autors entsprang, einer potenziellen Stasi-Debatte durch Anhebung des Themas auf ein anderes Reflexionsniveau vorzugreifen. Sie formuliert damit einen Kerngedanken vor, der in den späteren Stellungnahmen zu den Vorwürfen immer wieder auftaucht. »Mein Inter[esse] an d[en] mich betreffenden Akten d[er] St[aatssicherheit] ist gering. Wenn ich über die Person, die dort beschrieben wird, einen Roman schreiben will, werden sie ein gutes Material sein. Ich ist ein anderer.« (HMA 4480) Das Rimbaud-Zitat wird hier zum ersten Mal in diesem Kontext verwendet. Der unvermittelte Textabbruch deutet nicht nur auf den Fragmentcharakter der Notiz, er ist auch deutbar als Verweis auf die Unabgeschlossenheit des beschriebenen Prozesses, beziehungsweise als Aufforderung zu lesen, den beschriebenen Standpunkt, der die historische Überwindung der »BR Deutschland« voraussetzt, tatsächlich einzunehmen. Im Nachlass erscheint dieser Text im Zusammenhang mit Entwürfen für das Nachwort, in dem die Fremdheit sich selbst gegenüber erneut thematisiert wird. Eine andere Notiz auf der Rückseite des gleichen Blattes Notiz scheint diesen Genesenzusammenhang zu bestätigen. Sie formuliert Überlegungen, die in den Text ERINNERUNG AN EINEN STAAT einfließen, der mit der Bezeichnung »eine Art Nachwort« allerdings nur unzureichend gekennzeichnet ist: »So fremd wie möglich / Widerspr[üche] leben / mir selber fremd / Ich ist / ein anderer« (ebd.).

In der Passage, die dem oben zitierten reflektierenden Abschnitt unmittelbar vorangeht,

---

<sup>609</sup> Rimbaud 1990, 11

<sup>610</sup> Rimbaud 1990, 25

entwirft Müller ein Bild des Staates, das die Macht von der Herrlichkeit klar abtrennt und einen Gedanken impliziert, der in Gesprächen der neunziger Jahre immer wieder formuliert wird: die Chance, die seines Ermessens in der »Trennung der Kommunisten von der Macht« (JN 26, GI 3 58 u. 73) liegt. »Die DDR ist im Grunde mehr von der Staatssicherheit aufgelöst worden, durch Überproduktion von Staatsfeinden, als von den Demonstrationen. Die waren Schaum auf der Welle, ein Fernseh-Ereignis. Ihr politischer Wille wurde sehr schnell zum Marktfaktor deformiert. Seit Gorbatschow muss die Staatssicherheit auf Grund ihres Informationsstandes gewusst haben, dass die Festung DDR militärisch und ökonomisch nicht mehr zu halten ist. Es gab auch deutliche Signale dafür, dass die Diskrepanz zwischen dem Wissensstand der führenden Funktionäre und der Staatssicherheit zunahm. Die Intelligenz war bei der Staatssicherheit, die Blindheit bei der Parteiführung. Und natürlich hatte die Staatssicherheit nicht erst seit Gorbatschow bessere Kontakte zu den Russen als die Parteiführung.« (KOS 217f.) Ein von der Staatssicherheit durch Überproduktion von Staatsfeinden betriebener, inszenierter politischer Zusammenbruch, der dem ökonomischen, respektive militärischen zuvorgekommen sei, hätte insofern die Funktion der Rettung der kommunistischen Idee, die in der politischen Praxis des zwanzigsten Jahrhunderts zum Scheitern verurteilt war. Es ist relativ unwahrscheinlich, dass auch nur ein einziger hauptamtlicher Staatssicherheitsbeamter der DDR solch kühne Modelle zur Errettung des Kommunismus jemals erwogen haben mag. Mit Sicherheit ist die Produktion von (Staats)Feinden die Hauptbeschäftigung eines jeden Geheim- oder Nachrichtendienstes, wenn der Feind die notwendige Voraussetzung zur Erschaffung der eigenen Gestalt ist, oder »unsere eigene Frage als Gestalt«<sup>611</sup>, wie Carl Schmitt formuliert. Die Produktion von Feindbildern ist zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts populärer denn je, was vermutlich damit zusammenhängt, dass nach dem Zusammenbruch der Zweiten Welt, entlang deren Grenzen mit der Dritten, sich die »antagonistischen Widersprüche« der ganzen Welt aufstauen konnten, die die Identität nicht nur der westlichen Demokratien ins Wanken geraten ließ. Entscheidend ist daher nicht der Realitätsgehalt der Äußerung Müllers, sondern das Sinnpotenzial, das der Text bereitstellt. Die Entmachtung einer realitätsfernen Führungselite (in früheren Fassungen ist von »Dummheit«, nicht von »Blindheit« die Rede, s. a. W 9 440 u. 441) bedeutet nicht das Ende der kommunistischen Idee. Sie zeigt vielmehr ihre Befreiung von einem verklausulierten und auf allen gesellschaftlichen Ebenen in Verruf geratenen »real existierenden Sozialismus« an. Ebenso wenig wie Müller an einem lediglich »real existierenden Sozialismus« interessiert gewesen sein dürfte, bekümmerte er sich um die empirische Beschaffenheit dessen realen Überwachungsapparates. Müllers Stasi ist Fiktion, mehr Kafka als Mielke.

Die erste Zwischenfrage des Kapitels bezeichnet einen entscheidenden Drehpunkt der Erzählung. Sie schließt unmittelbar an den Reflexionsteil am Ende der Stasi-Passage an und lenkt das Interesse des Erzählers auf die Figur Hermann Kants, DDR-Bestseller-Autor (DIE AULA) und Präsident des Schriftstellerverbandes der DDR von 1978 bis 1990. Dass Kant im Zusammenhang mit Heiner Müllers Autobiografie eine Rolle spielt, erscheint zwar nicht ungewöhnlich, dass der Bezug auf Kant, zumal an so exponierter Stelle, »künstlich« hergestellt wird, ist umso erstaunlicher, zumal Müller zum Zeitpunkt der Entstehung von KRIEG OHNE SCHLACHT von den massiven (und umfangreich belegten) Stasivorwürfen gegen seinen

---

<sup>611</sup> Schmitt 1975, 87f.

Schriftstellerkollegen nichts ahnen kann. Der Bezug auf Kant lässt sich indes aus dem textgenetischen Material mit einiger Sicherheit ableiten: Im autobiografischen Interview (TA) wird Müller mit der Frage nach Kant und dem Hinweis konfrontiert, Kant schreibe/publiziere gerade seine Erinnerungen (s. a. W 9 446). In der Rohfassung ist die Frage getilgt und wird, ohne den Hinweis auf die Memoiren, in der Druckfassung wiederhergestellt. Tatsächlich erschien 1991 Kants ABSPANN. ERINNERUNG AN MEINE GEGENWART im Aufbau-Verlag. Die Einführung der Figur und ihre (wenig schmeichelhafte) Darstellung beruht demzufolge auf dem gesteuerten Bedürfnis, nicht waffenlos in den medialen Kampf um den Nachruhm der Dichter zu treten. Die Reihe der Äußerungen zu Schriftsteller- und Künstlerkollegen (Hochhuth, Enzensberger, Handke, Bernhard, Simmel oder dem Regisseur Wolfgang Heinz) ist damit nicht beendet. Allein in der Druckfassung der Autobiografie kommt nur Peter Weiss noch zum Zuge, dessen »mönchische Haltung zur Utopie« (KOS 224) das Kapitel beschließen darf. Der Erzähler selbst war mit Weiss in Konflikt geraten, weil er es für scheinheilig hielt, »in der DDR gegen den Imperialismus zu schreiben, solange man nicht die Strukturen der DDR auf die Bühne bringen konnte, die eigenen Probleme.« (KOS 223) An das Überleben der Utopie in der DDR konnte Müller ebenso wenig glauben, wie an ihrer Reanimation nach deren Zusammenbruch. In seiner Autobiografie hat er dem Dichter Peter Weiss und diesem Glauben ein Denkmal gesetzt: als Vermächtnis und noch »zu Besorgendes«<sup>612</sup>.

#### **6.14. 1968, Die unbekannte Oma**

Gut die erste Hälfte des Kapitels »HORIZONTE/WALDSTÜCK, 1968« ist den Umständen der Bekanntschaft Heiner Müllers mit der Regisseurin Ginka Tscholakowa bis zu deren Hochzeit im Jahr 1970 in Bulgarien gewidmet. Vorangegangen waren dieser Hochzeit in der Darstellung der Autobiografie Ginkas Schwangerschaft durch Heiner Müller, eine Abtreibung, Ginkas Eheschließung mit ihrem bulgarischen Verlobten, die Scheidung von ihrem Mann, ihre Abschiebung nach Bulgarien, über deren Gründe der Erzähler ebenso vage wie kühn zu spekulieren vermag, sowie zwei Konsultationen bei Erich Honecker. Die fristlose Abschiebung Ginkas unmittelbar nach ihrem Einzug in die Wohnung des Erzählers kann durch die Einweisung in eine geschlossene Abteilung der Psychiatrie in der Charité kurzzeitig abgewendet werden. Dort wird sie »zwei oder drei Tage und Nächte« (KOS 233) später von Mitarbeitern des MfS (»zwei Herren in Ledermänteln«, ebd.) festgenommen und nach kurzer Inhaftierungszeit im berüchtigten Gefängnis der Staatssicherheit in Berlin-Hohenschönhausen nach Bulgarien ausgeflogen. In KRIEG OHNE SCHLACHT wird der Heiratsantrag Müllers (der ein behördlicher Antrag auf Heiratserlaubnis einer ausländischen Frau ist) als Reflex auf diese Ausweisung dargestellt. Auf die Nachfrage bei seinem »Intimfeind« (KOS 233), dem Bezirksideologiechef Roland Bauer, erhält er die Antwort, dass es sich dabei um eine interne Angelegenheit der bulgarischen Behörden handeln würde. »Daraufhin habe ich einen Heiratsantrag gestellt. Man musste eine staatliche Erlaubnis haben, um Ausländer zu heiraten.« (ebd.) Der Komponist Paul Dessau rät ihm, bei Erich Honecker zu intervenieren

---

<sup>612</sup> Bloch 1970, 282

(»Da gehst du zu Erich«, ebd.). Die Darstellung der zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Besuche bei Honecker (»Honecker [...] war noch nicht Staatschef, er war zweiter Sekretär [...] und zuständig für Sicherheit«, TA 23, 7) geraten – ebenso wie die vermutete Spekulation über die Hintergründe Ginkas Abschiebung – zu einer verspäteten Illustration des Buchkapitels »Die Macht und die Herrlichkeit«. Demnach war Ginka, gemeinsam mit einem amerikanischen Freund anlässlich des Jahrestages der DDR (7. Oktober 1966) am Strausberger Platz in der Stalinallee in eine rituelle »Schlägerei zwischen Jugendlichen und der Polizei« (KOS 237) geraten. Unter die prügelnden Polizisten hatte sich eine Schar alter Kampfgenossen gemischt, unter denen sich »ein Mann in Hemdsärmeln, betrunken, mit dickem, rotem Gesicht« (ebd.) durch besondere Brutalität hervortat. Wenige Tage später hätte Ginka das Gesicht im »Neuen Deutschland«, dem Zentralorgan der SED, wiedererkannt – »es war [Erich] Mielke« (ebd.), Kämpfer bei den Internationalen Brigaden im Spanischen Bürgerkrieg und seit 1957 Nachfolger Ernst Wollwebers als Chef des Ministeriums für Staatssicherheit.

Durch die Ehe mit Ginka – erst ein Jahr nach der Hochzeit 1970, darf sie wieder in die DDR einreisen – hält sich Müller in der Folge regelmäßig in Bulgarien auf. »Das hatte Auswirkungen auf meine Arbeit, weil es eine antike Landschaft ist und weil ich nicht Bulgarisch spreche. Ich erinnere mich, wie angenehm es war, in einem Restaurant zu sitzen und kein Wort von dem, was die Leute reden, zu verstehen. Man ist mit seiner eigenen Sprache allein. Das war zum Schreiben eine günstige Situation.« (KOS 238) Wiederum rekurriert der Erzähler auf die Konstruktion eines Raumes der Fremde als Bedingung für seine Arbeit als Schriftsteller. Mit der Reduzierung auf die eigene Sprache geht ihre Intensivierung einher. Die Eroberung der ausländischen Frau im »sozialistischen Wettbewerb« (KOS 232) ermöglicht die Flucht auf eine künstliche Insel und damit den verfremdeten künstlerischen Blick auf das Material, das als primär sprachliches der eigenen Arbeit zugrunde liegt. Es ist der Blick des »Negers« auf die »nordeuropäischen Bandenkämpfe« (KOS 212), der einen Paradigmenwechsel in der Thematisierung und Problematisierung der (permanenten) sozialistischen Revolution im Werk Müllers anzeigt. Kennzeichnend für diesen synthetischen Blick ist die Virtualität einer Zusammenschau von »Prag 1968« (ebd.) – die Niederschlagung des »Prager Frühlings« durch den Einmarsch der Sowjetarmee in die Tschechoslowakei – und den »Studentenunruhen« (ebd.) in Westeuropa, die der Erzähler am Ende des ÖDIPUS-Kapitels vorgenommen hatte. »Die Niederwerfung der Reformbewegung in der ČSSR hat einen Prozess gebremst, keinen neuen in Gang gesetzt. Die Studentenunruhen im Westen 1968 waren schon interessanter, global gesehen auch folgenreicher, wenn auch mit andern Folgen als geträumt, aber in der DDR konnte man die Illusionen der Linken nicht teilen. Ich war erleichtert, als ich bei Foucault gelesen habe, dass die eigentliche Funktion der Studentenbewegung 1968 war, die Struktur der Universitäten für die Bedürfnisse der modernen Industrie zu verändern.« (ebd.) Aus heutiger Sicht scheint es, als hätten sich die treibenden Kräfte der achtundsechziger Studentenbewegung mit ihrer Vorstellung in vielen Bereichen der Gesellschaft massiv durchgesetzt. Es bleibt die Frage, inwiefern die Lockerung einer spezifisch bürgerlichen Moral, spezifisch »links« ist. Die Achtundsechziger haben mit großer Vehemenz für die Liberalisierung gekämpft. Sie sind damit, ohne dies zu wollen oder auch nur ahnen zu können, zu Pionieren des Kapitalismus geworden. Die Bewegung des Kapitals zerstört in einem Fort die Traditionen und lockert die Bindungen. Die frei werdende Energie wird wiederum dem Kapital eingespeist. Demzufolge stellt der Kapitalismus – wie

Marx/Engels konstatierten – in der Tat das Paradigma einer permanenten Revolution dar.<sup>613</sup> Infolge der Krisenerscheinungen in Erster und Zweiter Welt bahnt sich eine Identifizierung Müllers mit der Dritten an: sie dreht die Antagonismen seiner Dramatik von der Ost-West- in die Nord-Süd-Achse, wobei zu festzuhalten bleibt, dass die Dritte Welt in der Ersten bereits unzählige Enklaven gebildet hat. In Müllers Bearbeitungen der antiken Stoffe des PHILOKTET und des in Hölderlin gebrochenen ÖDIPUS TYRANN ist diese Konfliktverschiebung bereits angedeutet, die von der Autobiografie in der Beschreibung des Ortswechsels und der damit einhergehenden Blickverfremdung aufgehoben ist.

In jenen dem Buchtext vorangegangenen Textfassungen war der Reflexion über den fremden/südlichen Blick auf Mitteleuropa eine kurze Passage über Müllers »Hang zum Okkultismus« (HMA 4483 u. HMA 4487) nachgestellt, die die subjektfixierte Prägung des abendländischen Denkens in einen transzendenten Diskurs überführte, indem sie diese Prägung im Zusammenhang mit den Bulgarienreisen sowohl thematisiert als auch erzählerisch kommentiert. »Ich habe mir einen gewissen Hang zum Okkultismus zugezogen, wobei das schon ein bisschen vorgeprägt war durch meinen Vater, der während seiner politischen Desillusionierung immer mehr okkulte Schriften angeschafft hat. Mit dem Buddhismus fing es an, und dann ging es immer mehr ins Okkulte – bis hin zu Rudolf Steiner.« (HMA 4487, 309) Auf die Frage, »*Welche Erinnerungen hast du an diese Zeit in Bulgarien?*« (HMA 4487, 310), folgt die Illustration der okkulten Neigung anhand einer Anekdote. »Ein bleibender Eindruck war zum Beispiel, dass ich einmal, als ich fremdgegangen war – was ich sehr oft tat – ein trauriges oder auch schauriges Erlebnis hatte. Die Frau war auch eine Bulgarin, und sie wohnte in einem Hochhaus im Zentrum von Sofia im zwanzigsten Stock. Ich kam aus ihrer Wohnung und wollte mit dem Fahrstuhl nach unten, leicht geschwächt, denn ich war mit etwas Gewissen belastet, weil diese Bulgarin auch eine Bekannte von Ginka war. Ich stand vor dem Fahrstuhl, drückte auf den Knopf, es kam kein Fahrstuhl, ich drückte weiter. Dann hörte ich ein ungeheures Krachen, dann kam überhaupt nichts mehr, also kein Strom mehr, und ich bin runtergelaufen. Da war irgend so ein armes Schwein aus dem achtzehnten Stock mit dem Fahrstuhl ohne Halt nach unten gefallen. Den musste die Feuerwehr aus dem Schacht kratzen. Das war seltsamerweise das einzige Mal, dass mir so etwas passiert ist. Gottes Zeigefinger hatte sich mal kurz erhoben.« (HMA 4487, 310) Im Bild des Fahrstuhls präsentiert sich die transzendente Verbindung zu Gott, dessen Stimme den Ich-Erzähler an das im Gewissen verinnerlichte Jüngste Gericht mahnt. Im Sturz, mit dem die Bestrafung der Hybris des Fremdgehens nicht am Schuldigen, sondern an einem stellvertretenden Opfer vollzogen wird, ist diese kommunikative Ebene mit der transzendentalen Instanz allerdings massiv beschädigt worden. Die Betonung der Einmaligkeit des Vorfalls kann als Hinweis darauf gelesen werden, dass mit dem Sturz des Fahrstuhls aus dem Himmel des Hochhauses die Verbindung zu Gott in der Tat unwiederbringlich abgerissen, die Fähigkeit der Kommunikation mit einer übergeordneten Gewalt/Idee tatsächlich zu einem Fall für das technische Hilfswerk regrediert ist. Die Erzählung spiegelt sich in einem anderen Fahrstuhltext Müllers, in dem eine langsame Aufwärtsfahrt im Paternoster beschrieben wird, die mit dem Ausstieg des Subjekts aus dem vertikalen Kontinuum der menschlichen (Fortschritts)Geschichte endet, der den Einstieg in

---

<sup>613</sup> »Die Bourgeoisie kann nicht existieren, ohne die Produktionsinstrumente, also die Produktionsverhältnisse, also sämtliche gesellschaftlichen Verhältnisse fortwährend zu revolutionieren.« (MEW 4, 465)

die eigene Geschichte markiert<sup>614</sup>: die Horizontale der Landschaft als transsubjektives Schlachtfeld. Unter der Überschrift »DER AUFTRAG, 1980« stellt Müller in seiner Autobiografie die Verbindung zwischen dem Fahrstuhltext des Stücks und dem »Bittgang zu Honecker im Gebäude des Zentralkomitees« (KOS 298) her, der dem Heiratsantrag vorangegangen war. »In jeder Etage saß dem Paternoster gegenüber ein Soldat mit Maschinenpistole. Das Zentralkomitee war ein Hochsicherheitstrakt für die Gefangenen der Macht.« (ebd.) Das Bild verdeutlicht den Gewaltaspekt der Himmelfahrt. Zugleich verweist es auf die Folgen der Repräsentation von Macht: ihre Repräsentanten sind Gefangene eines Systems, über das sie herrschen, ohne es zu beherrschen.

Die Problematik solcher sich selbst regulierender Systeme und die Angst vor ihrem Funktionieren formuliert das Stück HORIZONTE, mit dem Heiner Müller auf die gleichnamige Arbeit Gerhard Winterlichs reagiert, »der im Eisenhüttenkombinat in Schwedt auf dem ›Bitterfelder Weg‹ war« (KOS 238). Die Kapitel-Überschrift »HORIZONTE/WALDSTÜCK, 1968« zielt explizit auf die unterschiedliche Rezeption des Textes in Ost und West, impliziert jedoch zugleich die Strukturverwandtschaft der »nordeuropäischen Bandenkämpfe«, die sich den Luxus einer derartigen Reflexion ihrer Probleme im Naherholungssektor »Dritte Welt« leisten kann. Unter dem Titel HORIZONTE I erschien eine frühe Fassung des ersten Bildes 1975 im vierten Band der westdeutschen Textausgabe Heiner Müllers (THEATERARBEIT). Das komplette Stück wurde unter dem Titel WALDSTÜCK (nur der Untertitel verweist auf Gerhard Winterlichs Stück HORIZONTE), versehen mit einem Motto aus Shakespeares STURM zehn Jahre später in Band acht der gleichen Texte-Edition (SHAKESPEARE FACTORY 1) abgedruckt. Obwohl Müller sich im Text der Autobiografie ausdrücklich von der Stückbearbeitung distanziert (»... ich hätte das nicht gemacht ohne den Hintergedanken, dass ich damit die Sache mit Bulgarien beschleunigen könnte«, KOS 238) macht die relativ ausführliche Schilderung der Entstehung des Stückes, das 1969 an der Volksbühne in der Regie von Benno Besson seine Uraufführung erfuhr, deutlich, dass die Erfahrung der Stückbearbeitung für Müller eine herausragende Rolle gespielt haben muss. Zum einen ist das Stück, das Winterlich bewusst auf den SOMMERNACHTSTRAUM zurückführte, Müllers erste umfangreiche Shakespeare-Adaption, zum anderen knüpft Müller damit an ein von ihm selbst bevorzugtes Modell kollektiver Theaterproduktion an, wie er es mit DIE UMSIEDLERIN bereits praktiziert hatte (»Das ganze Unternehmen galt als Kollektivwerk, alle dichteten mit«, KOS 240). In KRIEG OHNE SCHLACHT wird die Arbeit an dem Stück als »aussichtsloser Versuch, unter staatlicher Kontrolle das Experiment UMSIEDLERIN zu wiederholen« (KOS 238), geschildert. Als Folge der »staatlichen Kontrolle«, die sich an nebensächlichen Details stört, seien »ungefähr vier, fünf, sechs, sieben Fassungen« (KOS 240) entstanden. »Aussichtslos« bleibt der Versuch jedoch nicht allein der »staatlichen Aufsicht« wegen, sondern vor allem deshalb, weil weder das »Leben im Walde« noch die Metaphorik der Kybernetik ein dermaßen authentisches Material hergeben, wie es Müller für die UMSIEDLERIN zur Verfügung stand. Dennoch ist das Stück eine ästhetisch hoch verdichtete Groteske über das Scheitern der Herstellung des Neuen Menschen (in der Metaphorik des Stücks: seine »Optimierung«) trotz idealer ideologischer und technischer Voraussetzungen. Angesichts der Einführung der neuen Technologie (EDV/Kybernetik), die den Menschen in die Freiheit einer Arbeit jenseits der

---

<sup>614</sup> DER MANN IM FAHRSTUHL (s. a. W 2 104–110 u. W 5 27–33)



Fremdbestimmung faktischer Reproduktion seiner Arbeitskraft entlassen könnte, erweist sich die im Stück vorgeführte technische und politische Elite als unfähig, ihre Fähigkeiten und Bedürfnisse im künstlichen Paradies des Naherholungstourismus, das angesichts des Bewusstseinsstandes der Figuren in die kleinbürgerliche Hölle/Wüste umzuschlagen droht (»Das ist der deutsche Wald. Er hat es in sich. / Man sollte ihn ausreißen mit der Wurzel«, W 4 151), aus den alten Bindungen zu befreien. Unter den gegebenen Voraussetzungen kann der Mensch lediglich »als Störfaktor« (W 4 157) begriffen werden, als Sand im Getriebe eines (nur) technisch begriffenen Fortschritts. Hinter der Oberfläche Müllers Komödie verbirgt sich ein vielschichtiges Vexierspiel, das Fragen der (unmöglichen) Identität ebenso aufwirft wie das ambivalente Verhältnis des Menschen zwischen Technik und (seiner) Natur. Daraus wiederum ergibt sich die Fragestellung nach dem Preis gesellschaftlicher Emanzipation für den einzelnen Menschen. Formal lässt sich die Arbeit an dem Stück zugleich als Fingerübung für die Maskenspiele der »Versuchsreihe« (PHILOKTET, HORATIER, MAUSER) lesen. Die sukzessive Auflösung der Folien subjektiver Identität, die in HORIZONTE/WALDSTÜCK exemplarisch durchexerziert wird, ist für das Schreiben Müllers von nicht zu unterschätzender Bedeutung. So spielt etwa der auf Shakespeare zurück gehende Rollen-/Maskentausch in den Stücken LEBEN GUNDLINGS, DIE HAMLETMASCHINE, DER AUFTRAG, QUARTETT und LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN an entscheidenden Drehpunkten der Handlung eine wesentliche Rolle. In Müllers Text DIE BILDBESCHREIBUNG schließlich wird das Subjekts des Textes einer radikalen Entleerung der Identität unterzogen. Stattdessen wird im permanenten Wirbel der Perspektiven die Metamorphose als die eigentliche Daseinsweise einer sich ständig deterritorialisierenden und reterritorialisierenden Spezies erkannt. Am Ende von WALDSTÜCK tritt eine Figur auf, die bereits auf Müllers Frauenfiguren der Siebziger und frühen Achtziger vorausweist. »Meinen genialen Schluss hat er verworfen, den Auftritt der unbekannten Oma, einer Riesin, die endlich nicht mehr nur zu Hause ausgebeutet werden will: ›Die halbe Industrie läg schon im Koma / Wenn ich nicht wär, die unbekannte Oma‹.« (KOS 240, s. a. W 4 172)

### 6.15. Die siebziger Jahre, Theaterarbeit

Nach dem sechsten Kapitel von KRIEG OHNE SCHLACHT (»Die ersten Jahre in Berlin, seit 1951«), das beinahe doppelt so viele Buchseiten umfasst, ist das Kapitel »Theaterarbeit in Ostberlin, die siebziger Jahre« das zweitumfangreichste der Autobiografie. Der Abschnitt fasst die Reflexion über einen Komplex von dramatischen Arbeiten zusammen, deren Material die deutsche Geschichte auf der einen Seite, auf der anderen die Untersuchung des ästhetischen Potenzials unterschiedlicher Revolutionsmodelle darstellt. Die Überschrift weist eine vermutlich nicht zufällige Konnotation zu dem von Helene Weigel herausgegebenen Dokumentationsband THEATERARBEIT<sup>615</sup> auf, eine wichtige Quelle Müllers Auseinandersetzung mit den späten Regiearbeiten Brechts am Berliner Ensemble. Die ursprünglich in Betracht gezogene Kapitelüberschrift, »16. Vom Berliner Ensemble zur Volksbühne« (HMA 4487), bestätigt diese Vermutung. Zugleich deutet der ursprüngliche

---

<sup>615</sup> 1975 erschien unter dem gleichen Titel der vierte Band Müllers Texte-Edition im Rotbuch-Verlag.

Titel eine Progression an, die die späte Ankunft des Erzählers am Brechttheater mit der Überwindung der Brechtnachfolge durch den Wechsel an die Volksbühne kontrastiert. Bereits im Kapitel »Die Macht und die Herrlichkeit« hatte Müller auf die unmittelbare Identifikation des Erzählers mit Brecht verzichtet, indem er den Hinweis, die Rotbuch-Ausgabe seiner Texte folge »dem Modell der Versuche« (HMA 4487, 278 = W 9 459) ersatzlos strich. Die Eingriffe legen eine Korrektur des Habitus legitimer Brecht-Nachfolge nahe, die sich am Text von KRIEG OHNE SCHLACHT unmittelbar nachvollziehen lässt. Erscheint es dem Erzähler in früheren Kapiteln durchaus als angemessen, das eigene literarische Schaffen in ein immerhin reflektiert kritisches Verhältnis zu Brecht zu setzen (»... es gab kein anderes Ziel mehr, als zum Berliner Ensemble zu gehören und da zu arbeiten. Gott sei Dank ging das schief«, KOS 82), lässt die Darstellung späterer Arbeiten den unmittelbaren Vergleich oder gar die Brecht-Kopie (»Brecht konnte man ja leicht nachmachen«, KOS 86) nicht mehr zu. Schließlich galt spätestens seit Müllers Text FATZER ± KEUNER (1979) das Diktum: »Brecht gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat.« (W 8 231)

Das Stück ZEMENT, das 1972 als Auftragsarbeit für das Berliner Ensemble entsteht, versinnbildlicht die Zementierung der Ideologie auf Kosten der Dynamik einer als permanent vorgestellten Revolution. »Seit ich das Buch gelesen hatte, wollte ich ein Stück daraus machen. Und ich habe es immer vor mir hergeschoben. Es ist ein zu spät geschriebenes Stück. Tragelehn sagte polemisch: ›Zement ist dein Wilhelm Tell.‹ Das Stück hat im Verhältnis zum behandelten Stoff etwas sehr Beruhigtes, etwas Abgehobenes. Vielleicht bin ich auch beeinflusst durch die Inszenierungen, die ich gesehen habe und nicht gut fand. Die Inszenierung der Berghaus 1973 am Berliner Ensemble war eine heroische Anstrengung und ganz wichtig für meine Rehabilitation in der DDR.« (KOS 243) Das Beruhigte zeigt sich vor allem in der Genese des auf Gladkows 1925 erschienenen Roman zurückgehenden Textes, der den Eintritt der Revolution in ihr zweites Stadium – »in den revolutionären Alltag«<sup>616</sup> – verhandelt. Wie aus dem Nachlassmaterial ersichtlich wird, weichen Anzahl, Reihenfolge und Bezeichnung der Szenen mitunter erheblich von der veröffentlichten Fassung (Erstveröffentlichung in »Theater der Zeit« 6/1974) ab. Die Projektion auf den antiken Mythos geht jedoch nicht auf eine nachträgliche semantische Aufladung des Stückes zurück, sondern findet sich bereits in frühen Entwürfen zu ZEMENT. Insofern scheint die spätere Beurteilung des Stückes durch Heiner Müller in der Tat von seiner Rezeptionsgeschichte nicht ablösbar zu sein. Die heroische Anstrengung der Wiederaufnahme der Zementproduktion spiegelt sich denn auch im Stellenwert, den Müllers Stück im eigenen Werkkanon einnimmt – als Ende der Bühnenabstinenz nach dem Verbot der UMSIEDLERIN. Dass ausgerechnet die Zementproduktion die Revolution in den Alltag hinüberretten soll, erscheint dabei als ironische Metapher der ideologischen Verhärtungen, die auf die Unreformierbarkeit des DDR-Sozialismus ebenso verweisen wie auf die Preisgabe jeglicher kommunistischer Utopie zugunsten der Anerkennung des Status quo der sich gegenüberstehenden Blöcke in Ost und West.

Die politische Lähmung schlägt sich unmittelbar im Schreibprozess nieder: »Ich erinnere mich, es gab für mich beim Schreiben einen längeren Stop vor diesem HYDRA-Text innerhalb des Stückes. Zwei Wochen lang wusste ich nicht weiter. Der HYDRA-Text war der Wirbel, den ich brauchte, um weiterzukommen. Denn davor liegt die Szene DIE BAUERN, in

---

<sup>616</sup> Anna Seghers: Revolutionärer Alltag. In: Gladkow/Müller 1975, 501f., hier 501

der es um die Revolution in Deutschland geht bzw. um das Ausbleiben der Revolution in Deutschland, der Anfang vom Ende der Sowjetunion. [...] Die deutsche Revolution steht unmittelbar bevor. Der dynamischste Kapitalismus Europas, das ökonomisch-industriell hochentwickelte Deutschland, wird uns die Last abnehmen. Als die deutsche Revolution ausfiel, standen sie im Regen. Sozialismus in einem unterentwickelten Land hieß Kolonisierung der eignen Bevölkerung. Und das ist der Punkt in dieser kurzen Szene in Zement. Der HYDRA-Text war der Versuch, sich an den eignen Haaren aus dem Sumpf zu ziehn, geschrieben nach einer Flasche Wodka, fast bewusstlos. Am nächsten Tag habe ich gelesen, was ich nachts geschrieben hatte, und es war mit wenig Änderungen zu gebrauchen.« (KOS 244f.) Müller beschreibt in KRIEG OHNE SCHLACHT wie historische, politische und produktionsästhetische Ereignisse ineinander greifen: Das Ausbleiben der Revolution in Deutschland, Lenins gegen erbitterten Widerstand der Trotzlisten ins Werk gesetzte Entscheidung, die Revolution einzukesseln und die Schreibblockade des Autors werden unmittelbar aufeinander bezogen. Bereits die russische Revolution bemühte den antiken Mythos des Herakles zur Überwindung der schier unlösbaren militärischen, politischen und ökonomischen Probleme. Der Rückgriff auf den Kampf des antiken Helden gegen die lernäische Hydra ist verhaftet im mytho-historischen Kontext einer im Mythos gefangenen, permanent scheiternden »Erneuerung« des Menschen.<sup>617</sup> Der den Mythos vom Kampf des Herakles mit der lernäischen Hydra zitierende Text HERAKLES 2 beschreibt – belässt man ihn im Kontext des Stückes – die »aus dem Schoß des Kapitalismus hervorgehende Gesellschaft«<sup>618</sup>. Während im Kapitalismus »Maschinen, Industrie, Arbeit, die Individuen besetzen, zerstückeln, auseinanderbringen«<sup>619</sup> ist es die Arbeit der sozialistischen Revolution, ihn anders wieder zusammenfügen. Der Wald, den Herakles zu durchschreiten vermeint, ist nichts anderes als das nach außen gekehrte Innere des revolutionären Kollektivs, die Projektion des verinnerlichten Feindes in die Landschaft des eigenen Todes. Wie bereits in MAUSER formuliert, ist der Feind an sich nichts der Revolution äußerliches, vielmehr muss er herausgestellt/produziert werden, ohne ihr dadurch fremd zu sein. Die Hydra ist das Menschlich-Allzumenschliche im Revolutionär selbst, das immer wieder auszureißende Alte. Je genauer HERAKLES 2 seine Situation analysiert und erkennt, desto tiefer schreitet er hinein in die Schlacht mit dem Ungeheuer, desto existentieller wird der Kampf, der zu seiner eigenen Überwindung führen muss. Die »Personalunion von Feind und Schlachtfeld« (W 4 427) verweist darauf, dass jeder »Schlag Griff Stoß Stich« (ebd.) die Bedingungen des Kampfes grundlegend verändern muss. Die Hydra ist kein fest umrissener, definierbarer Körper, sondern eine »Gegebenheit« (W 4 426), der mit rationalen Mitteln nicht beizukommen ist. Erkenntnis ist nur möglich, indem sich Herakles *in* die Schlacht begibt, in der er sich selbst nicht gleich bleiben kann. Sein Kampf ist ein Schreiten *durch* das Dickicht, das »sein Aufenthalt« (W 4 428) ist, die Strategie, die ihn der Vernichtung entzieht, Dynamik (»sich immer neu zusammensetzend«, W 4 427). Der Zertrümmerung (»immer neu auf seine kleinsten Bauteile zurückgeführt«, ebd.) sich permanenten aussetzend, entgeht er der gänzlichen Vernichtung. Die von der Hydra ausgehende (vaginale) Todesdrohung, besteht vor

---

<sup>617</sup> In dem Gedicht HERAKLES 13 beschreibt Müller den Amoklauf des mythologischen Helden: »Die dreizehnte Arbeit des Herakles war die Befreiung Thebens von den Thebanern« (W 1 237).

<sup>618</sup> Lenin 1975, 561

<sup>619</sup> Fiebach 1990, 85

allem in der Verlockung zur Ruhe, zum Stillstand<sup>620</sup>. Jede Atempause könnte den Triumph des Tieres besiegeln. »Jeder Schoß, in den er irgendwie geraten war, wollte irgendwann sein Grab sein. Und das alte Lied. ACH BLEIB BEI MIR UND GEH NICHT FORT AN MEINEM HERZEN IST DER SCHÖNSTE ORT. Skandiert vom Knacken seiner Halswirbel im mütterlichen Würgegriff.« (W 4 427) Aber auch der umgekehrte Fall darf nicht eintreten, denn jenseits der gänzlichen Vernichtung des Tieres, das Bestandteil seiner selbst ist, jenseits der Schlacht, wartet das Nichts. Die Konstitution des Neuen erfolgt *innerhalb* des Kampfes. Die einzige Möglichkeit der Selbstdefinition besteht in der Selbstaufgabe. Dabei sind die Schmerzen, welche von den Schlägen »gegen die Eigensubstanz« (ebd.) herrühren, das einzige »Barometer« (ebd.) des revolutionären Bewusstseins. Allein sie zeigen an, dass der Kämpfer sich von Feind und Schlachtfeld noch unterscheidet und somit an der Schaffung des Neuen noch partizipiert. »... in dem weißen Schweigen, das den Beginn der Endrunde ankündigte, lernte er den immer andern Bauplan der Maschine lesen, die er war aufhörte zu sein anders wieder war mit jedem Blick Griff Schritt, und dass er ihn dachte änderte schrieb mit der Handschrift seiner Arbeiten und Tode.« (W 4 428) Die Deformation wird hier dargestellt als geschichtsphilosophische Perspektive. Die revolutionäre Arbeit besteht im Prozess unaufhörlicher Veränderung des Selbst. Ununterbrochen wird das Bewusstsein einer Zergliederung unterzogen. Analyse, Konstruktion und Destruktion sind nur verschiedene Arbeitsgänge auf dem Weg zum Produkt Neuer Mensch. Wesentlich jedoch ist, dass dieser Produktionsprozess nicht im inneren des Revolutionärs vor sich geht, sondern *nur* in der permanenten Auseinandersetzung mit den »Gegebenheiten« der Wirklichkeit. Müller beschreibt den Prozess und Progress des marschierenden Kollektivs in einem Modell der Interaktion. Der permanenten Zertrümmerung der Fundamente, der perspektivisch nicht abschließbaren Zerstörung des eigenen Urgrundes, korrespondiert die Auflösung der individuellen Identität, der sich die Revolutionäre in ZEMENT immer wieder unterziehen müssen. Die Destruktion der individuellen Dispositionen wird so zum Paradigma des revolutionären Schöpfungsprozesses.

Die Überführung der permanenten Revolution in ein ästhetisches Modell befreit sie aus einem historischen Kontext, in dem sie zum Scheitern verurteilt war. Das Ausbleiben der Revolution in Deutschland als Begründung für die Auflösung der Sowjets und die staatliche Monopolisierung der sozialistischen Revolution, mithin ihr Überführung in die Zementproduktion und schließlich in die stalinistische Knochenmühle, führt in das Furchtzentrum der Geschichte und bildet den unmittelbaren Anknüpfungspunkt für Müllers künstlerisches Interesse. Wiederum kommt es zu einem vorübergehenden Verbot des Stückes. Doch die Proben laufen bereits. Infolge des Engagements von Schauspielern und Regisseurin – dem »Parteiaktiv Zement« (KOS 246) – wird das Verbot unter Vorbehalt wieder aufgehoben. Müller schildert die Vorgänge repressiver Kulturpolitik als innerfamiliäre Konfliktbewältigung. »Die Berghaus ging zu Hoffmann, dem Kulturminister, und sagte ihm ›Wenn ich das nicht inszenieren darf, weiß ich nicht mehr, was ich mit dem BE anfangen soll.‹ Und Hoffmann fragte: ›Kannst du das als Kommunistin verantworten, dieses Stück zu inszenieren, so wie es ist?‹ Und sie sagte ja. Und Hoffmann atmete tief durch: ›Dann komme

---

<sup>620</sup> s. a. Georg Büchners DANTONS TOD: »Die Leute sagen, im Grab sei Ruhe, und Grab und Ruhe seien eins. Wenn das ist, lieg ich in deinem Schoß schon unter der Erde. Du süßes Grab, deine Lippen sind Totenglocken, deine Stimme ist mein Grabgeläute, deine Brust mein Grabhügel, und dein Herz mein Sarg.–« (Büchner-WuB, 9)

ich in vierzehn Tagen und schaue mir das an.« Also gab es einen Durchlauf speziell für den Minister. Der kam aber schon in Hemdsärmeln – es war Sommer, fuhr auch seinen Wagen selbst, es war nur noch eine Formalität.« (KOS 247f.) Zugleich geht eine Ergebnissadresse der Schauspieler an Honecker, verbunden mit der Bitte, dem Verbot entgegenzuwirken. »Zeitgleich mit dem Verbotsbescheid des Ministeriums hing dann ein Dankesschreiben von Honecker am schwarzen Brett.« (KOS 247) Von Sanktionen gegen den Autor ist nun keine Rede mehr.

Zwischen Verbot und Aufführungsgenehmigung des Stückes ist in der Autobiografie eine Anekdote eingeschaltet, dessen Tradierung Heinar Kipphardt zugeschrieben wird. Die Kipphardt-Anekdote bezieht sich nicht unmittelbar auf den Kontext des Stückverbots. Doch knüpft sie strukturell an die dramaturgische Technik der Intermedien in ZEMENT (Achill, Prometheus, Herakles) an und stellt damit einen formalen Stück-Bezug her. »Kipphardt hatte eine gute Geschichte dazu, die erzählte er nicht mir, sondern irgend jemand anderem, von dem ich sie dann hörte. Die Geschichte ging so: Der Müller erinnert ihn, Kipphardt, an einen Mann, der von einem vermögenden Menschen eingeladen wird. ›Besuchen Sie mich doch mal in meiner Villa.‹ Der Mann geht hin, sie unterhalten sich nett, und es ist eine schöne Atmosphäre. Dann sagt der Gastgeber zum Gast: ›Ach wissen Sie, Sie können gleich durch den Garten gehen, da können Sie den Weg abkürzen.‹ Der Gast geht in den Garten, fällt in eine Jauchegrube, rappelt sich heraus und geht nach Hause. Ein Jahr später wird der Mann wieder von demselben Gastgeber eingeladen, wieder ein schönes Gespräch. Der Gastgeber sagt: ›Gehen Sie doch gleich durch den Garten, da können Sie den Weg abkürzen.‹ Der Gast fällt wieder in die Jauchegrube. Ein Jahr später derselbe Vorgang. Kipphardts Moral zu der Geschichte: Beim ersten Mal könnte man annehmen, dass es sich um ein bedauerliches Missverständnis handelt, beim zweiten Mal fängt man an zu argwöhnen, dass der Gastgeber ein böser Mensch ist, beim dritten Mal fängt man doch an, darüber nachzudenken, ob nicht der Gast ein Depp ist. Das fand ich eine sehr gute Geschichte.« (KOS 246f.) Die eigentliche »Geschichte« wird vom Erzähler in einen externen Kommunikationszusammenhang eingebettet. Damit wird zum einen die Autorität der ursprünglichen Quelle (»Kipphardt«) untergraben, andererseits wird damit die Eigenständigkeit der »Geschichte« gegenüber der lebensgeschichtlichen Erzählung behauptet, die sie kommentiert. Als alleinige Klammer der Verschränkung beider Ebenen fungiert der Autor des Textes, der den semantischen Bezug beider Erzählebenen herstellt und also autorisiert. Das überraschende Moment an Kipphardts »Geschichte« besteht nicht in der dreifachen Wiederholung ein und desselben Geschehens, das die Komik in die Groteske treibt, sondern vielmehr in seiner Deutung, die die Geschichte auf den Idioten und seinen zynischen Gastgeber beschränkt und damit auf die erkennbar unspektakulärste Art und Weise interpretiert. Sie wird dadurch ihres kommentierenden Potenzials beraubt. Andererseits provoziert gerade die Banalität der Deutung – verstärkt durch die auktoriale Bewertung, dass es sich um eine »sehr gute Geschichte« handle – die Beschränktheit des Bedeutungshorizontes. Immerhin ließe sich aus dem Verhalten des Deppen auch seine Beharrlichkeit herauslesen, in den Abfällen der Zivilisation nach Versatzstücken einer längst entsorgten Utopie zu suchen: Die Jauchegrube als bevorzugter Lebensraum einer Figur, auf dessen regelmäßige wie peinliche Besuche der Hausherr der Geschichte nicht zu verzichten vermag; oder die kafkaeske Unausweichlichkeit der imperativischen Kraft des Hausherrn-Wortes, die den Einzelnen auf die stets vergebliche Suche nach dem Sinn seines Handelns stößt. Schließlich vermag das Bild auch die Tragik des

einsamen Schwimmers einzufangen, der, wie in Müllers TRAUMTEXT OKTOBER 1995 im Kesseln treibend von sich hinweg deutet.

Mit DIE SCHLACHT, dem zweiten Stück, von dem im Kapitel »Theaterarbeit« die Rede ist, wird bereits der Wechsel vom Berliner Ensemble zur Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz in Berlin vollzogen. Verband sich mit dem Theater am Schiffbauerdamm vor allem die Vorstellung einer Auseinandersetzung mit dem Erbe Brechts, markierte die Volksbühne eine alternative Tradition des nachbürgerlichen Theaters, dessen kultureller Auftrag in der ästhetischen Erziehung der aufstrebenden proletarischen Massen am Ende des neunzehnten Jahrhunderts wurzelte. 1974 hatte der Schweizer Benno Besson die Intendanz des Hauses übernommen, der bereits Müllers ÖDIPUS-Bearbeitung für das Deutsche Theater sowie HORIZONTE/WALDSTÜCK an der Volksbühne inszeniert hatte. Gleichzeitig kamen Manfred Karge und Matthias Langhoff an das Theater und brachten im Rahmen des zweiten Volksbühnen-Spektakels<sup>621</sup> noch im gleichen Jahr Müllers Text DAS LAKEN zur Aufführung. Ermutigt durch die Aufführung der an Brechts ANTIGONE-Vorspiel angelehnten Szene, arrangierte Müller eine Folge weiterer »Szenen aus Deutschland« – so der Untertitel – zu einem Stück: DIE SCHLACHT. Die Mehrzahl dieser Szenen ging auf Texte und Entwürfe der frühen fünfziger Jahre zurück. Die Eröffnungsszene DIE NACHT DER LANGEN MESSER greift die Geschichte der verfeindeten Brüder aus F. C. Weißkopfs ANEKDOTENBUCH (Berlin 1949) auf, die Müller bereits in seinem Seelenbinder-Stück [HELD IM RING] und der Szene DIE BRÜDER 2 in GERMANIA TOD IN BERLIN verarbeitet hatte. Auch das Material der grotesken Folgeszene ICH HATT EINEN KAMERADEN unterwirft der Autor einer wiederholten Bearbeitung. So geistert das Motiv der hungernden Soldaten noch durch sein letztes Stück GERMANIA 3 GESPENSTER AM TOTEN MANN. Sowohl die Szene KLEINBÜRGERHOCHZEIT als auch die Collage FLEISCHER UND FRAU haben ihren entstehungsgeschichtlichen Ursprung in frühen Prosa- und Lyrikversuchen. Der Kristallisationspunkt des Stückes, die zuerst aufgeführte Szene DAS LAKEN, schließt das Stück chrono-logisch ab: Die ideologische Besetzung der Toten wird zum End- und Ausgangspunkt einer als permanente Schlacht lesbaren Geschichte.<sup>622</sup> Ähnlich komplex gestaltet sich der Genesezusammenhang des parallel ausgeführten und gemeinsam mit DIE SCHLACHT inszenierten Stücks TRAKTOR<sup>623</sup>,

In seiner Autobiografie begründet Müller die späte Realisierung des Textes mit den beschränkten ästhetischen Vorstellungen und den sich daraus ergebenden kulturpolitischen Restriktionen der fünfziger und sechziger Jahre. Doch auch Mitte der siebziger Jahre war das Stück alles andere als unproblematisch. »SCHLACHT konnte man von offizieller Seite als historisch abbuchen. Es gab ein Unbehagen über die erste Szene, diese Brüder-Szene, der eine Kommunist der andre ein SA-Mann, auch interne Kritik mit dem Tenor, das sei ein falsches Bild vom antifaschistischen Widerstand. Das Stück war eine Polemik gegen das offizielle Geschichtsbild, die Inszenierung vielleicht sogar noch mehr. Das ist schon verstanden worden, aber man konnte es einstecken, auch Hitler als Clown, das war schon vorbereitet durch Brechts ARTURO UI, sogar den Kannibalismus in der Szene ICH HATT EINEN

---

<sup>621</sup> Müller spricht vom »ersten sogenannten Spektakel« (KOS 252).

<sup>622</sup> zur Komplexität der Textgenese s. a. die Ausführungen im Anmerkungsapparat der Werkausgabe (W 4 583–587)

<sup>623</sup> s. a. W 4 587–590

KAMERADEN, deutsche Soldaten fressen deutsche Soldaten. Jedenfalls war die Empörung bei Aufführungen in der Bundesrepublik lautstärker.« (KOS 253f.) DIE SCHLACHT, in der Müller auf eine frühere Bearbeitung dieses Motivs zurückgreift, erfuhr ihre Uraufführung, ebenfalls in der Regie Karge/Langhoffs, im Jahr 1975. Markant an der Schilderung der Autobiografie ist die Betonung des restriktiven Umfeldes der Inszenierung durch den Erzähler. Obwohl dem Stück kein Verbot (in Form einer »Weisung«) vorangegangen war, sondern lediglich die (nicht bindende) »Empfehlung« der zuständigen Kulturabteilung in der Bezirksleitung der SED, die Inszenierung nicht herauszubringen, wird dezidiert begründet, wie die Aufführung ohne staatliche Eingriffe trotz aller Einwände dennoch zustande kam: Durch die Aufführung der Schlusszene im Rahmen des Spektakels war ein Teil der Inszenierung bereits abgesichert. Vorausgegangen war der Veröffentlichung des Textes im Programmheft der Aufführung eine Diskussionsveranstaltung im Glühlampenwerk »Narva«, dem Patenbetrieb der Volksbühne. »Die Schauspieler haben dort den Text vorgelesen und mit den Arbeitern darüber geredet, wie die das Kriegsende erlebt hatten und die Nazis. So entstand ein ziemlich umfangreiches Material, und das hat einiges an Skepsis abgefedert.« (KOS 252) Einen weiteren Grund für die Durchsetzung der Aufführung sieht der Erzähler in der starken Ästhetisierung der Inszenierung: »Die Strategie von Matthias Langhoff war Einschüchterung durch Kunst, eine aufwendige Inszenierung, mit vielleicht sogar zuviel Prunk und Ästhetik.« (ebd.) Letztendlich beruft er sich auf die strategische Kopplung von SCHLACHT und TRAKTOR: »die alten Gräuel in SCHLACHT, die Geburt des Neuen in TRAKTOR. TRAKTOR fiel später weg. SCHLACHT lief sehr lange, bis 1985.« Der Wegfall der »Geburt des Neuen« in TRAKTOR und das bestehen auf der Darstellung des fatalen Gewaltzusammenhangs in SCHLACHT verdeutlicht das ganze Ausmaß der Monstrosität dieses Publikums-Erfolges.

Aufgrund des generellen Publikations- und Inszenierungsverbotes in der DDR bis 1988 erfuhr das Stück GERMANIA TOD IN BERLIN, das aus dem gleichen Genesezusammenhang hervorging, ein anderes Schicksal. Während DIE SCHLACHT sich aller ideologischen Vorbehalte der DDR-Behörden zum Trotz hartnäckig auf der Bühne halten konnte, blieb das 1971 fertiggestellte Stück GERMANIA im Osten tabu. Doch auch im Westen stieß GERMANIA auf befremden. »Interessant war die unterschiedliche Reaktion in Ost und West auf die Münchner Uraufführung 1978, inszeniert von Ernst Wendt. Die Ablehnung war gesamtdeutsch, die Argumentation verschieden. Georg Hensel Kritiker der FAZ, schrieb über die Unverschämtheit, Steuergelder zu verschwenden auf die Aufführung eines Machwerks, das alle SED-Propagandalügen über den Volksaufstand des 17. Juni kolportiert. Das haben Theaterleute in der DDR versucht, als Argument zu verwenden für die Aufführbarkeit in der DDR. Es wurde sogar eine Kommission von Historikern gebildet, die über die Frage der Aufführbarkeit des Stücks entscheiden sollte. Die Antwort blieb Nein.« (KOS 255f.) In der Darstellung der Autobiografie wird die Rezeptionsgeschichte des Stücks in eine Reihe von Zensurfällen (Ost) und moralisch-ideologisch bedingten Missverständnissen (West) eingestellt. Dabei scheinen sich die divergierenden Momente der Wahrnehmung des Stückes in Ost und West wechselseitig zu bedingen. Die Reaktionen auf Fritz Marquardts Inszenierung des Stückes am Berliner Ensemble im Wendejahr 1989 werfen eine andere Perspektive auf das Stück. »Bei der Inszenierung am Berliner Ensemble, 1988, kurz vor dem Ende der DDR, hat Marquardt auf die kabarettistische Dimension bewusst verzichtet, gegen

die Erwartungen.«<sup>624</sup> In einer früheren Textfassung der Autobiografie heißt es mit Blick auf die späteren Aufführungen des GERMANIA-Textes, dass Stück sei »völlig veraltet und durch die Geschichte überholt. // Als es dann – kurz vor dem Ende der DDR – im Berliner Ensemble gespielt wurde, war die BE-Trockenheit in der Inszenierung. Und für den Marqua[r]dt ist das Berliner Ensemble auch nicht gut, denn es ist sehr schwer, da noch einen Funken rauszuschlagen.« (HMA 4487, 339f.) Während »Bücherminister« Höpcke nach der Aufführung sein Unverständnis bekundet, dieses Stück einst verboten zu haben, fordert der unbekannte Absender einer anonymen Postkarte die Verbannung des Stücks (und seiner Inszenierung) ins Reich der Schatten: »Rote Schweinescheiße in den Orkus, Tod in Berlin für Müllers GERMANIA« (KOS 256) – nach achtzehnjährigem Verbot hat sich die Rezeptionshaltung des FAZ-Kritikers auch im Osten durchgesetzt. Die ästhetische Sprengkraft des Textes wird nur mehr als Affirmation an die ökonomisch wie politisch überholten Durchhalteparolen des SED-Regimes wahrgenommen. An die Stelle der Zensur tritt die Verleumdung.

Dabei erscheint die »Wiedervereinigung« als späte Bestätigung einer zentralen Aussage des Stücks. Wird in der Szene HOMMAGE À STALIN 1, die eine dramatische Anordnung geschichtlicher Formationen in einem zirkulären Gewaltzusammenhang vornimmt, die (deutsche) Geschichte an den Nibelungenmythos angekoppelt, kann der Wiedereintritt in eine gemeinsame Nationalgeschichte jenseits des Anspruchs auf Emanzipation als Rückkehr in den »Fleischkessel« beschrieben werden, über dessen fernen Rand der Stückschluss von 1971 einen vorsichtigen Ausblick immerhin ermöglichte. Für eine postkapitalistische Welt fehlte in dieser Hinsicht nach 1989 jede denkbare Perspektive. Das Bild von den »roten Fahnen [...] Über Rhein und Ruhr« (W 4 377), in dem sich die »Visionen der Aufhebung einer belasteten deutschen Vorgeschichte«<sup>625</sup> hätten manifestieren können, wurde von der globalen Alternativlosigkeit des spätkapitalistischen Systems der Nachwendezeit gründlich konterkariert. Der mythologischen Begründung abendländischer Geschichte in GERMANIA entspricht die Historisierung des Mythos. Mit der Wende ist Müllers Poe-Korrektur (»DER TERROR VON DEM ICH SCHREIBE KOMMT/ NICHT AUS DEUTSCHLAND ES IST EIN TERROR DER SEELE/ (Edgar Allan Poe)/ DER TERROR VON DEM ICH SCHREIBE KOMMT AUS DEUTSCHLAND«<sup>626</sup>) in der Weltarena heimisch geworden. »Dann treten überlebensgroß in verrosteten Harnischen die Nibelungen Gunther, Hagen, Volker und Gernot auf« (W 4 341), heißt es in der Szene HOMMAGE À STALIN 1, um das »Loch im Kessel« (W 4 343) endgültig zu schließen und damit den Kreislauf abendländischer Gewaltgeschichte zu verewigen: »Schlagen einer den anderen in Stücke. Einen Augenblick Stille. Auch der Schlachtlärm hat aufgehört. Dann kriechen die Leichenteile aufeinander zu und formieren sich mit Lärm aus Metall, Schreien, Gesangsfetzen zu einem Monster aus Schrott und Menschenmaterial. Der Lärm geht weiter bis zum nächsten Bild.« (W 4 344) Müllers Autobiografie liefert eine späte Begründung für die Aussichtslosigkeit dieses Bildes, das nach 1989 (end)gültiger erscheint, als das Bild der im Stückschluss immerhin denkbaren roten Fahnen über Rhein und Ruhr. Begründet wird die Affinität zum Aufspüren der dunklen Wurzeln der eigenen Geschichte mit der Perspektivlosigkeit der Gegenwart, deren

<sup>624</sup> KOS 256. Die Premiere fand am 9. Januar 1989 statt, Müllers sechzigstem Geburtstag.

<sup>625</sup> Hörnigk 1989, 21

<sup>626</sup> W 1 8. Zeitweilig stellte Müller das Poe-Zitat mit der eigenen Korrektur dem Stück als Motto voran. (s. a. W 4 578)



(ungewollte) Beschreibung die Arbeit des Textes ist. »Wenn du siehst, dass der Baum keine Äpfel mehr bringt, dass er anfängt zu verfaulen, siehst du nach den Wurzeln. In der DDR war die Stagnation in diesen Jahren absolut. Da kommt dann alles hoch, was drunter liegt, verschüttet oder begraben. Es gab keine Bewegung mehr, nur noch Bremsmanöver und Befestigung. Die DDR, als Gegenentwurf zur deutschen Geschichte real existierend nur noch im falschen Bewusstsein ihrer Führungsschicht, ging ihrem ebenso fremdbestimmten Ende entgegen, Nebenprodukt des sowjetischen Untergangs. Ich wusste das damals nicht, ich habe es nur beschrieben, der Text weiß mehr als der Autor.« (KOS 256f.) Auch das Beschreibungspotenzial der Autobiografie dürfte die Autorintention nicht nur in sich aufgehoben haben, sondern grundsätzlich übersteigen. Der zweite Teil des hier zitierten selbstreflexiven Abschnitts fehlt in früher dokumentierten Fassungen ganz. Er wurde demzufolge vermutlich erst nach dem Entstehen der Arbeitsfassung in einem nicht mehr erhaltenen Manuskript nachträglich in den Text der Autobiografie eingefügt. In einer früheren Textfassung erfolgt der Einstieg in die Argumentation auf die gleiche Frage hin (»*Was interessierte Dich am Thema Deutsche Geschichte?*«, KOS 256) folgendermaßen: »Die Beschäftigung mit den weiter zurückliegenden Epochen wie dem Preußentum hat bei mir einfach damit zu tun: Wenn du siehst, dass der Baum keine Apfelsinen mehr bringt ...« (HMA 4487, 338) Der Baum der Erkenntnis trägt nicht erst im Ostdeutschland der siebziger Jahre keine Früchte mehr. Im Westen versuchten sich bereits während der fünfziger Jahre Becketts Vladimir und Estragon als Fruchtersatz am weitgehend abgestorbenen Gehölz menschlicher Sinngebung angesichts der Selbstdefinition im Pathos des atomaren Blitzes. Die ideologische Lücke einer real existierenden Alternative zum ökonomischen Hier und Jetzt der kapitalistischen Produktionsweise haben religiöse Fanatiker und hoffnungslose Sozialfaschisten unter Ausblendung tatsächlicher Alternativen längst besetzt. Die Spur des Menschen, die mit seiner Entlassung aus dem Paradies einsetzt, endet am Ausgang des Menschen aus der Geschichte mit dem »Jüngsten Gericht«. Wie im »Buch des Lebens«<sup>627</sup>, auf das sich laut der Offenbarung des Johannes zu diesem Anlass die göttliche Beweisführung stützen soll, hinterlässt der Mensch seine Spuren in den Werken, die seine Taten dokumentieren. Der Text ist klüger als der Autor. Endgültig lesbar wird er jenseits seiner Verfügbarkeit durch den Menschen.

Im Jahr 1970 schloss Heiner Müller mit MAUSER seine auf Brechts Lehrstücke rekurrierende »Versuchsreihe« (W 4 259) ab, zu der er außerdem die Stücke PHILOKTET und DER HORATIER zählte. Mit MAUSER, das stofflich auf eine Episode aus Scholochows Revolutionsroman DER STILLE DON zurückgeht, kam er Brechts Lehrstück, insbesondere der MASSNAHME inhaltlich und formal am nächsten. Die Beschäftigung mit dem Material setzte ähnlich wie bei den Stücken GERMANIA TOD IN BERLIN und DIE SCHLACHT bereits in den frühen fünfziger Jahren ein, wie ein Prosatext (SOHN EINES KLEINBÜRGERS) und eine Reihe von Gedichten (BUNTSCHUK I, BUNTSCHUK II, MAUSER) dokumentieren. Sowohl über den Text, als auch über seine Entstehung macht Müller in der Autobiografie keine Angaben. Indes zeigen die Anekdoten, die sich auf die Verhinderung der MAUSER-Rezeption infolge des Verbots in Ostdeutschland beziehen, dass die Kapitelüberschrift »Theaterarbeit« auch darauf zielt, wie die Texte jenseits des Theaters zu arbeiten vermögen. 1972 war MAUSER am Großen Haus der städtischen Bühnen

---

<sup>627</sup> Offenbarung des Johannes 20, 12 u. 15 (zitiert nach Luther)

Magdeburg bereits zur Uraufführung angekündigt. Die Inszenierung oblag dem Magdeburger Generalintendanten Hans-Dieter Meves. »Er machte 1972 eine ›Woche des Sowjetischen Gegenwartstheaters‹, und in diesem Rahmen wollte er MAUSER inszenieren, mit Orgelmusik und weißen Gewändern als eine Art Liturgie. Nach zwei Wochen Proben kam ein reitender Bote des Ministeriums für Kultur und teilte ihm mit, dass er die Proben sofort abubrechen hätte. Inzwischen war das Manuskript gelesen worden. Meves hat sich geweigert und wurde als Generalintendant fristlos gekündigt. Er war auch Mitglied der Bezirksleitung, nach dem Parteiverfahren nicht mehr. Dann war er ein paar Jahre arbeitslos. Bei jedem Angebot, an einem Theater zu arbeiten, sagte er: ›Wenn ich Mauser inszenieren kann.‹ Das hat er ein paar Jahre durchgehalten. Mauser ist der einzige Text, zu dem es ein schriftliches Verbot gibt: Die Publikation und Verbreitung dieses Textes auf dem Territorium der Deutschen Demokratischen Republik ist verboten.« (KOS 258) Neben der immerhin begonnenen Theaterarbeit in Magdeburg setzt das schriftliche Verbot die gründliche Rezeption zumindest in der Zensurabteilung des »Bücherministers« Höpcke in Berlin/Ost voraus. Müller inszeniert seine Darstellung des MAUSER-Verbots als Paraphrase auf das antike Theater. Die weißen Gewänder der liturgisch angelegten Inszenierung Meves' verweisen auf die attischen Tragödienaufführungen anlässlich der Dionysien, die an der Schnittstelle zwischen Ritus und Kunst standen. Das Verhältnis zu den Göttern manifestierte sich dort nicht nur im kultischen Ursprung dieses wichtigsten Festes der attischen Polis. Auch in den überlieferten Werken der großen Dramatiker des fünften vorchristlichen Jahrhunderts wurde dieses Verhältnis immer wieder zum Schauplatz und zur Reibefläche der Identität des Stadtstaates. Die Anlehnung des Stückes MAUSER an die vom Chor getragene Struktur der aschyleischen Tragödie legt eine solche Umsetzung ebenso nahe, wie der Inhalt des Stückes, der die Entstehung einer neuen Ästhetik mit der einer neuen Ethik verknüpft: »DIE ERSTE GESTALT DER HOFFNUNG IST DIE FURCHT DIE ERSTE ERSCHEINUNG DES NEUEN DER SCHRECKEN.«<sup>628</sup> Schließlich liefert »ein reitender Bote des Ministeriums für Kultur« als Deus ex machina die vorzeitige Auflösung des in MAUSER verhandelten Konflikts und damit die Lösung des Problems durch die Abschaffung der Frage (Verbot). Die Entlassung und Abstrafung des Regisseurs Meves erscheint als Aberkennung des Bürgerrechts und Akt der Verbannung, wie ihn die Antike als höchstes Strafmaß bereithielt. Ohne die Möglichkeit, seinem künstlerischen Ausdrucksvermögen Gestalt zu verleihen, verharrt er im ortlosen Exil. Seiner Arbeit harrt keine Bühne. Auf dem Territorium der (ehemaligen) DDR kommt der Text MAUSER bezeichnender Weise erst nach ihrem Untergang zu seinem Recht: 1991 inszenierte Müller das Stück unter Einbeziehung seiner Texte QUARTETT, WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE V: DER FINDLING, HERAKLES 13 und HERAKLES 2 ODER DIE HYDRA am Deutschen Theater Berlin.

Eine weitere Episode aus dem Umfeld des Textes Mauser ist hinsichtlich des Theaterbezuges noch markanter: »Bei MAUSER gab es keine Argumente, es galt einfach als konterrevolutionär. Etwa zehn Jahre später habe ich MAUSER vorgelesen, im P.E.N.-Zentrum der DDR, an einem der rituellen Nachmittage mit Gebäck und Tee. Der Text war in der DDR noch nicht gedruckt, und niemand kannte ihn. Alle waren dagegen, von Herzfelde bis Hermlin und Hacks. Die Argumente waren interessant. Hacks sagte: ›Das ist Studikerproblematik.‹ Hermlin: ›Das ist stalinistisch.‹ Und Herzfelde fand das auch. Es kam

---

<sup>628</sup> W 4 259

zu einem Streit zwischen Henryk Keisch und Hermlin. Henryk Keisch war ein Idiot und damals eine Figur mit einem gewissen Aktionsradius. Er war in der französischen Emigration gewesen wie Hermlin. Und Keisch sagte, er würde das nicht ganz verstehen, so was gab es doch nicht in der Sowjetunion, diesen Terror, diese Hinrichtungen. Davon hätte er nie gehört. Da wurde Hermlin ganz wild und erzählte ihm fürchterlichste Geschichten aus der sowjetischen Frühgeschichte, wie zum Beispiel Stalin und Tscherschinski von Lenin nach Georgien geschickt wurden, um mit den Menschewiken zu diskutieren und sie haben dort aus der Diskussion ein Massaker gemacht, ein Blutbad. Dem Keisch fielen die Augen aus dem Kopf. Das war grotesk in diesem Kontext, auch wie Hermlin darauf kam, nachdem er den Text heftig abgelehnt hatte. Der einzig Vernünftige war Eduard Claudius, kein Intellektueller. Er sagte, er müsse jetzt leider weg, er hätte zum ersten Mal ein Visum nach Frankreich. Er könne mir dazu nur sagen: Wenn er den Text hört, fällt ihm eine Episode aus dem Spanischen Bürgerkrieg ein. In der Schlacht von Teruel hätten sie viele Marokkaner erschossen. Und da lagen dann diese schönen, jungen Menschen tot in der Gebirgslandschaft, und sie hatten eigentlich mit der ganzen Sache nichts zu tun. Daran erinnerte ihn MAUSER, dann ging er.« (KOS 259f.) Die Szene liest sich wie die dramatische Anordnung eines Erinnerungstextes. Der Verwendung von Figurenrede entspricht die explizite Bezeichnung der Dramatis Personae als »Figuren« (im Falle Henryk Keischs). Die Funktion des Autors besteht weniger im Kommentar, als in der Auswahl, Anordnung und Abfolge der »Argumente«. Interessant ist in diesem Zusammenhang nicht nur die nachträgliche Bestätigung des ministeriellen Verbots seitens der schreibenden Elite des Landes, sondern vor allem die Zuordnung der einzelnen Argumente zu den jeweiligen »Figuren«. So denunziert Müller seinen Intimfeind Hacks mit einem ebenso pauschalen wie undifferenzierten Satz, demzufolge das Stück als Elaborat Müllers Rückzug in den Elfenbeinturm zu lesen sei – möglicherweise eine Anspielung auf dessen wiederholte Äußerungen über Müllers politische, ideologische wie ästhetische Unzuverlässigkeit. Keisch, der seit Ende der siebziger Jahre den Vorsitz des PEN-Zentrums der DDR innehatte, wird von Stefan Hermlin – einer unbestrittenen Autorität im Literaturbetrieb der DDR – zurechtgewiesen. Der seinerseits äußert Vorbehalte gegen das Stück, weil es in seinen Augen gerade jene (stalinistischen) Mechanismen gutheiße, die Keisch für frei erfunden hält. Eduard Claudius, der einzige, der eine Kernaussage des Stückes verstanden zu haben scheint, lässt die Protagonisten der ideologischen Literaturrezeption allein auf der Bühne ihrer Irrtümer zurück. Aufgrund seiner historischen Erfahrung versteht er, dass es nicht um die Opfer oder Feinde geht, die der Freiheit gebracht werden, sondern um die paradoxe Arbeit der Revolution, die auch diejenigen töten muss, die sie langfristig befreien will. Oder wie Müller in MAUSER formuliert: »Wozu das Töten und wozu das Streben / Wenn der Preis der Revolution die Revolution ist / Die zu Befreienden der Preis der Freiheit.« (W 4 249)

Bereits vor MAUSER war im bulgarischen »Exil« das Stück DER HORATIER entstanden. »HORATIER habe ich im wesentlichen 1968 in Bulgarien geschrieben. Bulgarien war ein guter Ort zum Schreiben, ich hatte einen Abstand zu Deutschland. Aber auch der Plan zu HORATIER war schon alt. Der Text war meine Reaktion auf Prag 1968, ein Kommentar zu Prag. HORATIER durfte auch nicht gespielt werden. Es gab einen Versuch, das Stück am Berliner Ensemble zu inszenieren, aber auch der wurde von der Bezirksleitung unterbunden, und zwar mit dem Argument, dass dies die Prager Position wäre, die Forderung: Intellektuelle an die Macht.« (KOS 258f.) In Bulgarien ist der Erzähler »mit seiner eigenen Sprache allein«

(KOS 238). Der verfremdete Blick auf die Ereignisse des Frühjahrs und Sommers 1968 in der Tschechoslowakei, so will es die Darstellung, aktualisiert ein altes Stückprojekt, das auf den Bericht in Titus Livius' römischem Geschichtswerk AB URBE CONDITA sowie Corneilles Drama HORACE zurückgeht und als Modell in Form eines Lehrstückes zugespitzt wird. Müllers Stück kennt keine festen Rollen oder Figurensprache. Die Aufteilung der Rollen wird somit in den Rezeptionsprozess. Im Entwurf einer Anmerkung zum HORATIER sieht Müller die Funktion des Stücks in der »Korrektur der Vergangenheit«, beziehungsweise im »Neu-Schreiben von Geschichte« mit dem Ziel der Abschaffung einer »Politik der Stellvertretung«, die auf »Klassenjustiz« und »Arbeitsteilung« beruhe.<sup>629</sup> »Kein Mann ist ein anderer Mann« (W 4 81), heißt es im Stück. In der Anlage des Stücktextes ist die Thematik der Repräsentation jedoch äußerst vielschichtig problematisiert. So kämpfen im Konflikt der Städte jeweils ein Mann aus Rom und Alba *stellvertretend* für ihre Heere. Und als »vorläufiges Beispiel reinlicher Scheidung« (W 4 85) wird der Horatier zum vorläufigen *Repräsentanten* einer neuen Ethik der Geschichts-Schreibung. Doch handelt es sich beim Dienst für die Stadt weniger um einen Akt der Re-Präsentation, sondern vielmehr um die grundsätzliche Identifikation mit einer Idee vom Kollektiv: »Kein Römer / Ist weniger als Rom oder Rom ist nicht« (W 4 78) Im Text ERINNERUNG AN EINEN STAAT, der die Autobiografie als letztes Kapitel abschließt, wird auf diese Problematik unmittelbar Bezug genommen, wenn im Zusammenhang der Beschreibung einer Verlusterfahrung vom erwarteten »Ende der Repräsentation, des christlichen Zeitalters« (KOS 366) die Rede ist. Das »Ende« erfährt wie im HORATIER eine teleologische Begründung. Es ist der Imperativ einer zu negierenden historischen Konstellation, für deren Überwindung HORATIER ebenso wie MAUSER, HERAKLES 2 oder andere Texte Spielmodelle liefern. Die Anmerkung zum Horatier, die möglicherweise im Zuge der geplanten Übersetzung des Textes ins Englische entstand, erscheint bereits als Reaktion auf den Vorwurf der »Prager Position«. Das Stück verhandelt die Geburt einer neuen Ethik, die auf der reinen Wahrheit der Geschichte jenseits des Stellvertreterprinzips als Gerichtsfall beruht (»Und das Gericht wurde fortgesetzt / In Erwartung des Feinds«, W 4 79). Als »Beispiel / Reinlicher Scheidung, nicht verbergend den Rest / Der nicht aufging im unaufhaltbaren Wandel« (W 4 85) verweist der Text auf eine kollektive Moral, welche über den Errungenschaften der Geschichte nicht deren Preis vergisst. Denn: »Was nicht getan wird ganz bis zum wirklichen Ende / Kehrt ins Nichts am Zügel der Zeit im Krebsgang« (W 4 83) Zugleich impliziert der Text eine Poetik der Wahrhaftigkeit: »Nämlich die Worte müssen rein bleiben. Denn / Ein Schwert kann zerbrochen werden und ein Mann / Kann auch zerbrochen werden, aber die Worte / Fallen in das Getriebe der Welt uneinholbar / Kenntlich machend die Dinge oder unkenntlich / Tödlich dem Menschen ist das Unkenntliche.« (W 4 84) Der Erkenntnisgewinn des Prozesses, den das Stück nachvollzieht, liegt demzufolge nicht im Aufspüren der Wahrheit, sondern in der Begründung einer neuen geschichtsphilosophischen Perspektive, die alternative politische Handlungsweisen ermöglicht. Die Folie einer Politik des »Dritten Weges« der kommunistischen Partei der Tschechoslowakei, beziehungsweise der Beendigung des kurzen »Frühlings« im Hochsommer des Jahres 1968 durch die »Warschauer Fünf« und die Panzer der Sowjetarmee reduziert die Aussage des Textes auf eine historische Parabel. Die Einbettung des Entstehungszusammenhanges von HORATIER in ein primär zeitgeschichtliches Bezugssystem mit der Verkürzung der Stückaussage auf die »Forderung:

<sup>629</sup> s. a. die Ausführungen im Anmerkungsapparat der Werkausgabe (W 4 566f.)

Intellektuelle an die Macht« (KOS 259) in KRIEG OHNE SCHLACHT folgt der Logik von Zensur und Verbot, die innerhalb der autobiografischen Konstruktion die Grundlage Müllers Schreibens darstellt: Die Texte harren, unabhängig von individueller Lebenszeit, ihrer Zukunft – eine Konzeption der Rezeptionssteuerung, die mit dem Entstehen der Autobiografie bereits in eine tiefe Krise geraten ist. Denn in den Texten Müllers ab den frühen neunziger Jahren macht sich zunehmend die Skepsis breit, ob diese Gewissheit aus den siebziger Jahren noch trägt: »Was bleibt. Einsame Texte, die auf Geschichte warten. Und das löchrige Gedächtnis, die brüchige Weisheit der Massen, vom Vergessen gleich bedroht.« (W 8 187) Die Überzeugung von der potenziellen Sprengkraft der eigenen Textproduktion sowie vom Heraufkommen einer Welt, in der die Texte sinnvoll arbeiten können, weicht mit dem zunehmenden Bewusstsein der individuellen Begrenztheit im Angesicht von Krankheit und Tod einer Bewegung, die dem stummen Harren entgegen verläuft. Sie präsentiert sich in dem Bestreben, die Bedingungen des eigenen Schreibens einzuholen, als radikaler Vorgriff auf das Reich der Toten: »je länger man lebt desto mehr wird Schreiben ein Gespräch mit den Toten« (W 8 622).

Der nachfolgende Abschnitt des Kapitels »Theaterarbeit« befasst sich ausgehend von Müllers MACBETH-Bearbeitung von 1971 und der eigenen Inszenierung des Textes an der Volksbühne elf Jahre später ausführlicher mit Müllers Shakespeare-Rezeption. Die Frage nach dem »wichtigste[n] Stück« (KOS 266) von Shakespeare beantwortet Müller: »Ich fürchte schon, das wichtigste Stück ist für mich HAMLET. Wahrscheinlich, weil es das erste von Shakespeare war, das ich versucht habe zu lesen, und weil es am meisten mit mir zu tun hat, und mit Deutschland. [...] für uns ist HAMLET schon interessant, weil der Shakespeare da versucht, etwas zu formulieren, was er nicht im Griff hat, eine Erfahrung, die er nicht fassen kann.« (KOS 266f.) Bereits als Schüler hatte sich Müller nach eigenen Angaben intensiv mit Shakespeare beschäftigt, insbesondere mit dessen »deutchestem Stück« HAMLET: »Das kann man in Deutschland mit Kohlköpfen spielen, und die Leute gehen hin.« (KOS 267) Es war eben der Shakespeare des HAMLET, der Müller in erster Linie faszinierte – so will es die Autobiografie – und nicht der des formvollendeten CORIOLAN, dessen sich Brecht Anfang der fünfziger Jahre im Schatten der Ereignisse des 17. Juni 1953 angenommen hatte. Müller setzte der Brechtschen Shakespeare-Rezeption in seinem letzten Stück GERMANIA 3 GESPENSTER AM TOTEN MANN ein Denkmal. Die obsessive Auseinandersetzung mit HAMLET gipfelte für Müller in einer eigenen Übersetzung und dem in unmittelbarer zeitlicher Nähe verfassten Text DIE HAMLETMASCHINE (beide 1977). »Dreißig Jahre lang war Hamlet eine Obsession für mich, also schrieb ich einen kurzen Text, HAMLETMASCHINE, mit dem ich versuchte, Hamlet zu zerstören.« (GI 1 102) Dass Müller sich mit Shakespeares Stück bis zu einem gewissen Grad identifizieren konnte und diese Identifikation im Kontext der deutschen Geschichte verankert wissen wollte, zeigte sich auch in der monströsen »Theaterarbeit«, mit der er 1989/90 beide Stücke auf die Bühne des Deutschen Theaters in Berlin stemmte, bevor sich der Riss durch die Epoche wieder schloss und die Mauer als sichtbares Zeichen dieses Risses gänzlich verschwand. Fünfzehn Jahre zuvor noch hatte Müller diesen Riss als konstitutives Element eines Theaters beschrieben, das eher in der Tradition Artauds stand, denn in der Brechtschen. »Ich glaube nicht an Theater als Zweck. Die Epochenkollision greift tief, auch schmerzhaft, in den einzelnen, der ein Autor noch ist und nicht mehr sein kann. Der Riss zwischen Text und Autor, Situation und Figur, provoziert/zeigt an die Sprengung der Kontinuität. Wenn das Kino dem Tod bei der Arbeit

zusieht, handelt Theater von den Schrecken/Freuden der Verwandlung in der Einheit von Geburt und Tod. Das macht seine Notwendigkeit aus.« (W 8 176f.) Für ein solches Credo war nach 1990 vorläufig kein Platz in den von mangelnder Sitzplatzauslastung und Schließung bedrohten Theatern, die nunmehr eher nach marktstrategischen Überlegungen neu ausgerichtet werden mussten und auf Erfolge in Form von Zahlen angewiesen waren. Wenige Wochen vor seinem Tod plädierte Müller, um die gesellschaftliche Relevanz der Kunstform auf den Prüfstand zu stellen, im Gespräch für die generelle Schließung der Theater, für ein Jahr – weltweit (s. a. KALKFELL 136).

Nach der Übersetzung Shakespeares AS YOU LIKE IT, die Müller im Jahr 1967 im Auftrag des Deutschen Theaters Berlin und »mit dem festen Vorsatz« begann, »nichts zu ändern« (W 7 827), der eher assoziativen Auseinandersetzung mit dem SOMMERNACHTSTRAUM in WALDSTÜCK/HORIZONTE, stellt MACBETH Müllers dritte umfangreiche Shakespeare-Adaption dar. Im Nachhinein spricht Müller von seiner Identifikation mit dem Dramatiker: »Es war, als arbeitete ich in seinem Körper. Ich bekam ein Gefühl für die Doppelgeschlechtlichkeit, diese Mischung aus Schlangen- und Raubkatzenbewegung in seiner Sprache, in der Dramaturgie seiner Stücke. Seither glaube ich, ihn persönlich zu kennen.« (ebd.) Eine später entfallene Passage aus der Arbeitsfassung zu KRIEG OHNE SCHLACHT unterstreicht das Verhältnis des Autors zu den Texten des englischen Dramatikers, die hier geradezu als Obsession vorgeführt wird: »Das ist wirklich eine sehr erotische Beziehung, die ich zu Shakespeare-Texten habe. Man kann nicht Teile übersetzen. Bei Shakespeare geht es nicht ohne den Zusammenhang mit der vorherigen Zeile und mit der nächsten, mit der übernächsten. Das ist ein Ganzes, und es gibt fast eine Zeiteinheit: Du kannst nach meiner Erfahrung zwei Seiten Shakespeare am Tag schaffen, allerhöchstens, danach wird's Schrott. Beim Übersetzen ist vielleicht nicht so viel emotionale Disziplin nötig, das ist eher eine rationale Disziplin. Aber trotzdem geht es nur über ein körperliches Verhältnis zu einem Gesamtrhythmus. Es ist absolut eine körperliche Arbeit, nicht eine geistige.« (HMA 4487, 360) Ein Gespräch mit Olivier Ortolani von 1985 weist Müllers späteren Äußerungen als Zitate aus: »Shakespeare übersetzen ist auch so etwas wie eine Bluttransfusion. Wenn man in einer Schreibkrise oder mit einer Phase zu Ende ist, dann ist es auch eine vampiristische Tätigkeit, einen Shakespeare zu übersetzen oder zu bearbeiten.« (GI 1 145) Eine Passage aus dem Kapitel »Theaterarbeit« greift diese Aussage in einem leicht veränderten Kontext wieder auf. »Shakespeare ist nicht einfach und nicht kalkuliert. Das ist eine ungeheuer komplexe organische Struktur, keine Montage Ich erinnere mich, das erste Mal habe ich das ganz deutlich empfunden, als ich ›Richard II‹ gelesen habe, ein Stück als Körper, die Bewegung dieses Körpers ist das Stück, eine animalische Bewegung. Das war später beim Übersetzen von WIE ES EUCH GEFÄLLT genauso, eine sinnliche Erfahrung. Die Doppelgeschlechtlichkeit in diesem Shakespeare-Stück, Mann und Frau, das geht so ineinander eine Gangart zwischen Schlange und Tiger. Diese Geschmeidigkeit im Ablauf, das gibt es bei Brecht nirgends, dagegen ist das, was er machte, Schuhplattler. Oder: Was er nicht konnte, wollte er nicht.« (KOS 266) Die Eigenbewegung des Materials bei Shakespeare, seine exzessive Sprachlichkeit sowie die Inkommensurabilität der Shakespeareschen Metapher fallen bei Brecht nach Ansicht des Erzählers einem massiv rationalisiertem Fabelbegriff zum Opfer. Bereits im Kapitel »Die ersten Jahre in Berlin« war von Brechts defizitärer Shakespeare-Rezeption (Der Brecht-Adept Heinz Kahlau: »Ich rationalisiere den Lear«, KOS 84) und umgekehrt der Unfähigkeit Müllers die Rede, eine Fabel zu Papier zu bringen. Dort

wird die Affinität Müllers zu Shakespeare bereits vorweggenommen, die im Kapitel »Theaterarbeit« näher ausgeführt und genauer begründet wird. Vor der Folie eines erklärenden Rationalismusbegriffs bei Brecht erscheint die Bezeichnung Shakespeares als »ein Gegengift gegen Brecht« (KOS 265), dessen Simplifizierungen durchaus »verführerisch« (ebd.) sind, einleuchtend. Die Darstellung, Müller hätte die Übersetzung von WIE ES EUCH GEFÄLLT für den Regisseur B. K. Tragelehn hergestellt (s. a. KOS 261), trifft nicht zu. Indes besorgt Tragelehn – nach dem Scheitern des Projektes mit Benno Besson als Regisseur am Deutschen Theater Berlin – 1969 die DDR-Erstaufführung des Stückes mit Schauspielschülern an der Deutschen Hochschule für Filmkunst in Potsdam-Babelsberg.

Als Herzstück Müllers Auseinandersetzung mit Shakespeare kann die im April 1988 anlässlich der Shakespeare-Tage in Weimar gehaltene Rede SHAKESPEARE EINE DIFFERENZ angesehen werden. Shakespeares Texte sind in den Augen Müllers offene Wunden, Manifeste des Krieges und der Revolution, »aus jedem Trümmerhaufen (unserer) Geschichte singt spricht schreit Shakespeare« (HMA 3812). Dabei sei Shakespeares Kunst alles andere als affirmativ. Sie arbeite im Gegenteil an ihrer eigenen Überwindung: »Shakespeare ist ein Spiegel durch die Zeiten, unsre Hoffnung eine Welt, die er nicht mehr reflektiert. Wir sind bei uns nicht angekommen, solange Shakespeare unsre Stücke schreibt.« (W 8 335) Vor dieser Folie liest Müller MACBETH: Stalin als Maske des schottischen Usurpators (und nicht umgekehrt!). »Der Schrecken, der von Shakespeares Spiegelungen ausgeht, ist die Wiederkehr des Gleichen. [...] Wassili Grossmann lässt Stalin, den verdienten Mörder des Volkes, wie Brecht ihn genannt hat, in den deutschen Panzertürmen gegen Moskau tausendfach den ermordeten Trotzki sehn, Schöpfer der Roten Armee und Henker von Kronstadt. Eine Shakespeare-Variation: Macbeth sieht Banquos Geist, und eine Differenz. Unsere Aufgabe, oder der Rest wird Statistik sein und eine Sache der Computer, ist die Arbeit an der Differenz.« (W 8 337) Dass Müller bereits während der Arbeit an MACBETH an die stalinistische Dimension des Stückes dachte ist zu vermuten. Allerdings dürfte sie Müller ebenso wenig wie im Fall seiner Stücke PHILOKTET, MAUSER oder ZEMENT vorrangig interessiert haben. Ulrich Greiner ist daher zuzustimmen, wenn er einem bestimmten Zweig der Müller-Exegese vorwirft, dass »der Nachweis politischer Anspielungen in Müllers Stücken immer nichtssagender« werde und »immer weniger ins Zentrum der Stücke« führe. Die Tendenz der undifferenzierten Abgleichung von literarischen Texten mit historischen »Tatsachen« und Zeitgeschichte ist der Müller-Forschung als Fluch mit in die Wiege gelegt. Es bleibt zu bedenken, dass Müllers Arbeiten Geschichte und Politik in größerem Umfang als das bei anderen Autoren der Fall sein mag, als Material einbeziehen, thematisch begrenzen sie seine Texte jedoch in den seltensten Fällen. Gerade im Falle des MACBETH muss daher von einer weit zurückreichenden nihilistischen Tradition ausgegangen werden (MACBETH: »Ich will der Zukunft das Geschlecht ausreißen. / Wenn aus mir nichts kommt, komm das Nichts aus mir«, W 4 293; MACBETH: »Wär ich dein Grab / Welt. Warum soll ich aufhörn und du nicht«, W 4 323), die zwar als auswegloser Zirkel ewig wiederkehrender Gewalt dargestellt wird, durch das Beharren auf deren Darstellung aber ihre Überwindung impliziert. Die (durchaus mögliche) stalinistische Deutung kann als Indiz dafür gelten, dass Shakespeare/Müller die Beschreibung eines Modells gelungen ist, das tatsächlich in der Lage ist, historische Abläufe zu verallgemeinern und damit ihrer »Einmaligkeit« und ihres Fetischcharakters zu berauben und sie als Folge historischer Prozesse darzustellen. Wie Müller in seiner Autobiografie betont, spielt die Stalinismus-Problematik eine untergeordnete

Rolle. »Bei MACBETH war ich mir keiner Schuld bewusst, was das Stalin-Thema betrifft. Zunächst hatte mich nur Shakespeares Stück interessiert, auch im Zusammenhang mit MAUSER« (KOS 260). Auch in einer Anmerkung ZU MACBETH anlässlich Müllers eigener Inszenierung von 1982 bleibt das »Stalin-Thema« komplett ausgeblendet. »Gegenstand der Bearbeitung/Inszenierung ist die Auswechselbarkeit des Menschen. Sie stürzt den einzelnen in die Verzweiflung. Die Verzweiflung des einzelnen ist die Hoffnung der Kollektive. Der Kommunismus bedeutet die Möglichkeit der wirklichen Vereinzelung, die das Ende der Auswechselbarkeit ist. Entlassung des Menschen aus der Not seiner Vorgeschichte in das Universum seiner Einsamkeit.« (W 8, 258) Die Anmerkung bezieht sich weniger auf das Stück selbst. Vielmehr stellt sie eine Projektion auf die Überwindung des in MACBETH verhandelten Gewaltzusammenhangs dar, die vom Stück selbst nur *ex negativo* geleistet wird. Die Terminologie dieser Aussage steht in deutlicher Nähe zu den Texten MAUSER und ZEMENT, die das Thema der Auswechselbarkeit und der Einsamkeit zu Zerreißproben der revolutionären Identität arrangieren. Wenn außen innen sein wird und das Verdrängte in den Mittelpunkt der Geschichte gerät, wird die Furcht vor einer quälenden Einsamkeit der Vorgeschichte des Menschen angehören. Diese Geschichte wird in Müllers Texten nicht als metaphysische Kategorie gehandhabt, sondern als (revolutionäre) Arbeit.

Gründlich missverstanden oder regelrecht entstellt wird Müllers Shakespeare-Fassung in einer Rezension Wolfgang Harichs<sup>630</sup> in der Zeitschrift »Sinn und Form«. In einer ausufernden Polemik bezeichnet Harich die Shakespeareadaption Müllers als »negativ bis zum äußersten«<sup>631</sup> und wirft ihr vor, »reaktionär im Inhalt« und »schlampig in der Form«<sup>632</sup> zu sein. Er unterstellt Müllers Stück »üble Zeittendenzen«<sup>633</sup> und beschließt sein Pamphlet: »Nur in der unbeschreiblich niveaulosen, dürftigen Version [des MACBETH], die uns Heiner Müller anzubieten wagt, ist Pessimismus heute gerade noch möglich.«<sup>634</sup> Harich reagiert mit seinem Text auf eine erhitzte Debatte, die von »Theater der Zeit« angestoßen wurde. Müllers Stückbearbeitung war 1972 im April-Heft der Zeitschrift abgedruckt worden. Auf die vorbehaltlose Besprechung durch Martin Linzer anlässlich der Uraufführung am Brandenburger Stadttheater in der Juli-Ausgabe, die Müller die gelungene Materialisierung historischer Vorgänge bescheinigt und das Stück als »Sprachkunstwerk von hohen Graden«<sup>635</sup> lobt, reagiert Anselm Schlösser im darauf folgenden Heft mit einer Polemik, die dem Autor »das Fehlen jeden Schimmers von Menschlichkeit bei den Unterdrückten«<sup>636</sup> vorwirft. Kaum nachvollziehbar erscheint vor dem Hintergrund dieser Einschätzung der Gedanke, mit dem Schlösser seinen Text beschließt: »Heiner Müller hätte das Zeug dazu, ein parteiliches Stück über die Gräueltaten des Imperialismus in Vietnam zu schreiben – nicht, weil er

---

<sup>630</sup> Der Philosoph Wolfgang Harich, der wenige Monate vor Heiner Müller in Berlin starb, wurde kurz nach dem Ungarnaufstand 1956 verhaftet und im Frühjahr 1957 wegen »Bildung einer konspirativen, staatsfeindlichen Gruppe« zu zehn Jahren Haft verurteilt. 1964 kam er im Zuge einer Amnestie vorzeitig frei.

<sup>631</sup> Wolfgang Harich: Der entlaufene Dingo, das vergessene Floß. Aus Anlass der Macbeth-Bearbeitung von Heiner Müller. In: Sinn und Form 1/1973, 189–218, hier 192

<sup>632</sup> ebd.

<sup>633</sup> Wolfgang Harich: Der entlaufene Dingo ... 189

<sup>634</sup> Wolfgang Harich: Der entlaufene Dingo ... 218

<sup>635</sup> Martin Linzer: Historische Exaktheit und Grausamkeit. Einige Gedanken zu Heiner Müllers Macbeth und zur Uraufführung in Brandenburg. In: Theater der Zeit 7/1972, 22f., hier 23

<sup>636</sup> Anselm Schlösser: Die Welt hat keinen Ausgang als zum Schinder. Ein Diskussionsbeitrag zu Heiner Müllers Macbeth. In: Theater der Zeit 8/1972, 46f., hier 47



ein Spezialist in Sadismus wäre, sondern weil er über Gestaltungskraft und Wortgewalt verfügt.«<sup>637</sup> Auf die Vorwürfe Schlössers nehmen die Beiträge von Wolfgang Heise und Friedrich Dieckmann im September-Heft der Zeitschrift *Bezug*. Heise quittiert Müller, mit *MACBETH* »ein Modell sozialer Epochenkonfrontation als Ferment weltanschaulicher Entscheidung«<sup>638</sup> geschaffen zu haben. Beklagt Dieckmann an Müllers Stück die »Häufung des Schauderhaften« und die »Ästhetisierung des Schrecklichen«<sup>639</sup>, weist er zugleich die zentralen Vorwürfe des Shakespeare-Experten Schlösser gegen Müller (Anachronismus, Antihumanismus, Sexismus) zurück. Müller selbst bezeichnet den in Harichs Aufsatz kulminierenden Streit über *MACBETH* als »Papierkrieg« (KOS 261), der sein gutes Verhältnis zu dem Philosophen nachhaltig trüben sollte. Bei einem gemeinsamen Treffen mit einem WDR-Redakteur sei es zum Eklat gekommen: »Ich habe dann bei diesem Treffen im ›Ganymed‹ etwas Unqualifiziertes gegen den Dekadenz-Begriff bei Lukacs gesagt: Die Art, wie Lukacs mit dem Etikett Dekadenz umginge, fände ich schon ziemlich faschistisch. Da sprang Harich auf, zerdrückte sein Sektglas in der Hand und schrie ›Sie, Sie sind ein Idiot. Ich werde nie mehr im Leben ein Wort mit Ihnen reden.‹ Dann lief er mit blutender Hand hinaus. Am nächsten Tag hat er Wolfgang Heise angerufen: ›Ich werde den Müller jetzt mit zehn Bänden Lukacs auf die gute, alte stalinistische Art totschiessen.‹ Und dann hat er diesen Text gegen *MACBETH* geschrieben.« (KOS 263f.) Wie in *Macbeth* geht es in dem von Müller auf drei Seiten mehraktig dramatisierten Streit, dessen bildgewaltige Peripetie hier zitiert wurde, um die Niederungen der Macht: um Deutungshoheit, Informationsmonopol und ideologische Terrainsicherung: Intrige und (sprachliche) Manipulation gehören in repressiven Systemen zur Sicherung der eigenen Existenz/des eigenen Fortkommens. In der Tat liest sich Harichs Text über Müllers Unfähigkeit, einen domestizierten Dingo vor dem Rückfall in die ihm naturgegebene Barbarei zu bewahren, wie die Urteilsbegründung eines stalinistischen Schauprozesses, in dem der Delinquent lediglich den Schuldspruch garniert.

War es bei der Übersetzung von *WIE ES EUCH GEFÄLLT* Müllers benanntes Ziel, nicht in den Text einzugreifen, ist sein Interesse an *MACBETH* ein konträres. »Was mich persönlich daran interessiert hatte, war, Shakespeare zu ändern.« (KOS 261) Begründet wird die Bearbeitung mit der fragwürdigen Überlieferungssituation des Textes.<sup>640</sup> Die Folge Müllers Bearbeitung besteht in der Verlagerung des Schwergewichts der Handlung vom Charakterdrama zur »historisch-politischen Strukturanalyse« (Eke). »Die zweite Hälfte oder das letzte Drittel meines Textes ist im Fieber geschrieben. Das ergab eine seltsame Beschleunigung, einen Sog. Pasternak meinte, dass Shakespeare in Versen geschrieben hätte, weil das schneller geht. Und das stimmt, von einem bestimmten Hitzegrad an geht das schneller. Es schreibt sich dann automatisch, der Rhythmus erzwingt den Text.« (KOS 261) Müllers Verweis auf die Umstände der Entstehung liefert einen Anhaltspunkt für die Spezifik Müllers Shakespeare-Rezeption, die Müller selbst nicht in der Aneignung des Textes durch den Autor, sondern umgekehrt in der Manipulation des Autors durch den Text sieht: »Ich würde nicht behaupten, dass ich mir die Sprache aneigne, sondern es ist paradoxerweise

---

<sup>637</sup> ebd.

<sup>638</sup> Wolfgang Heise: Notwendige Fragestellung. In: *Theater der Zeit* 9/1972, 45f., hier 46

<sup>639</sup> Friedrich Dieckmann: Heiner Müller und die Legitimität. In *Theater der Zeit* 9/1972, 46f., hier 46

<sup>640</sup> s. a. Müllers Äußerungen in GI 1 146f. Ob der geringe Umfang der letzten und kürzesten der shakespeareischen Tragödien auf die lückenhafte Textüberlieferung oder auf Shakespeares Bemühung um dramatische Verdichtung zurückzuführen ist, bleibt auch in der Shakespeareforschung heftig umstritten.

umgekehrt, die Sprache eignet sich mich an.«<sup>641</sup> Die Attribute »Beschleunigung«, »Sog« und der aus ihnen resultierende »Wirbel« lassen die Sprache Shakespeares und Müllers als Korrespondenzen erscheinen. Ihr Element ist – im Gegensatz zu Brechts begradtigten Flüssen<sup>642</sup> – der Malstrom. Auch hinsichtlich des Metaphernbombardements seiner Texte steht Müller Shakespeare näher als Brecht, dessen linearer Fabelbegriff Bedeutungen eher kanalisiert. Müller hingegen setzt auf Reizüberflutung. Die Bedeutungsgeneration soll dem (zu überfordernden) Zuschauer überlassen werden. »Ich habe, wenn ich schreibe, immer nur das Bedürfnis, den Leuten so viel aufzupacken, dass sie nicht wissen, was sie zuerst tragen sollen, und ich glaube, das ist auch die einzige Möglichkeit. Die Frage ist, wie man das im Theater erreicht. Dass nicht, was für Brecht noch ein Gesetz war, eins nach dem anderen gebracht wird. Man muss jetzt möglichst viele Punkte gleichzeitig bringen, so dass die Leute in einen Wahlzwang kommen.« (GI 1 20) Einer solchen Überbeanspruchung des Reizniveaus unterzieht Müller das Publikum mit seiner eigenen MACBETH-Inszenierung an der Volksbühne 1982. »Die Aufführung [...] war ein mittlerer Skandal. Der Zentralrat der FDJ veranstaltete ein Kesseltreiben gegen eine Aufführung von Volker Brauns TINKA in Leipzig und gegen MACBETH. Das Präsidium des Theaterverbands musste die Aufführung ansehen, um mitzuentcheiden, ob sie der Jugend zuzumuten sei. Der Präsident Wolfgang Heinz sagte den großen Satz: ›Das hat ein Wahnsinniger inszeniert‹, und später: ›Ich werde diese Inszenierung auch in hundert Jahren nicht verstehen.‹ Die Aufführung wurde nicht abgesetzt, aber der Intendant bat mich, doch bitte so schnell nicht wieder zu inszenieren. Arbeitspausen waren in der DDR garantiert.«<sup>643</sup> Die Intervention des Zentralrats erscheint als traumatische Spätfolge eines politischen Apparates im Leerlauf. Im Zusammenhang mit der UMSIEDLERIN-Affäre sah sich der Zentralrat, nachdem er seine »Kontrollpflicht« zunächst vernachlässigt hatte, schließlich veranlasst, um so härter durchzugreifen und Verschwörungsszenarien an die Wand zu malen.<sup>644</sup> In der Darstellung Müllers handelt es sich bei der Reaktion des Zentralrates um die Todeszuckungen der erschlagenen »Hydra«, die zur Legitimation der für das eigene Schreiben als existenziell erfahrenen Bedrohung und Gegnerschaft kaum noch taugt. Das lebensgeschichtliche Theater der Verteidigung der eigenen Schrift gegen die Eingriffe übergeordneter Instanzen beginnt sich abzunutzen. Formal äußert sich das in der Farce: Dort das PEN-Theater der Mauser-Lesung, hier das komisch-groteske Szenario einer Versuchsaufführung vor einem Gremium, dessen Präsident die Uraufführung der UMSIEDLERIN als Regisseur eigentlich oblegen hätte.

Eine weitere Facette der Shakespeare-Rezeption in KRIEG OHNE SCHLACHT vermag eine

---

<sup>641</sup> zitiert nach HMM 168

<sup>642</sup> Im KLEINEN ORGANON benutzt Brecht die Fluss-Metapher im Sinne fruchtbarer Kritik: »Die Haltung [des Zuschauers] ist eine kritische. Gegenüber einem Fluss besteht sie in der Regulierung des Flusses; gegenüber einem Obstbaum in der Okulierung des Obstbaumes, gegenüber der Fortbewegung in der Konstruktion der Fahr- und Flugzeuge, gegenüber der Gesellschaft in der Umwälzung der Gesellschaft.« (Brecht GW 16, 671) In seinem Gedicht ÜBER DIE KRITISCHE HALTUNG, das Brecht wenige Jahre vorher im amerikanischen Exil verfasst hatte heißt es: »Die Regulierung eines Flusses / Die Veredlung eines Obstbaumes / Die Erziehung eines Menschen / Der Umbau eines Staates / Das sind Beispiele fruchtbarer Kritik. / Und es sind auch Beispiele von Kunst.« (Brecht GW 9, 773)

<sup>643</sup> KOS 264f. Die Passage findet sich als Reinschrift von Hand mit der ebenfalls handschriftlichen Seitenzählung im Apparat des Textkonvoluts aus dem Privatbesitz Stefan Suschkes (s. a. SUSCHKE 375a). Der Überarbeitungsstand dieser Textstufe entspricht weitestgehend der Druckfassung Müllers Autobiografie.

<sup>644</sup> s. a. meine Ausführungen im Kapitel »2.9. 1961, ›Die Misthaufen wachsen‹« im dritten Teil der vorliegenden Arbeit

Passage zu vermitteln, die die Thematik innerhalb des Kapitels »Theaterarbeit« zunächst abschließt. Dabei geht der Erzähler auf die vorangestellte Frage nach der Bedeutung Shakespeares in Bezug auf die DDR gar nicht weiter ein. Auf den Befund, »Deutschland war ein gutes Material für Dramatik, bis zur Wiedervereinigung« (KOS 267), folgt die Annahme, »dass mit dem Ende der DDR das Ende der Shakespeare-Rezeption in Deutschland gekommen« (ebd.) sei. Es sei bemerkt, dass sich Müllers Prophezeiung nicht bestätigt hat, Shakespeare in den Jahren nach dessen Tod im Gegenteil eine Renaissance und auch in politischer Hinsicht stark aufgeladene Inszenierungen erlebte. Auch innerhalb der Arbeitsbiografie Müllers kann von einer Erledigung Shakespeares nach diesem Urteilsspruch nicht die Rede sein. Bis zu seinem Tod versuchte sich Müller an der Übersetzung des 147. Sonetts. Nach seinem Tod fand man den Text in Müllers Arden-Ausgabe. Das Gedicht [Geh Ariel bring den Sturm] beschließt den Gedichtband seiner Werkausgabe. Auf die Fahnen des Berliner Ensembles, des Theaters, dessen Arbeit Müller von 1992 bis zu seinem Tod wesentlich mit prägen sollte, stand programmatisch geschrieben »SHAKESPEARE BRECHT MÜLLER«. Und zwar »von Shakespeare nicht die Komödien, sondern die Historien und die Tragödien« (W 8 469). Die Äußerung der Autobiografie bezieht sich also vermutlich nicht auf die messbare Wahrnehmung Shakespeares im gesellschaftlichen Diskurs, sondern auf eine Linie der Shakespeare-Rezeption, die mit Müllers eigener Wahrnehmung Shakespeares korrespondiert: »mehr Staat, mehr Shakespeare.« (ebd.) Bereits im Kapitel »Die ersten Jahre in Berlin« hatte es geheißen: »Shakespeare ist in einer Demokratie undenkbar. [...] ›Je mehr Staat, desto mehr Drama. Je weniger Staat, desto mehr Komödie.«« (KOS 112) Shakespeare als Stachel im Fleisch der Politik ist für Müller nur vorstellbar innerhalb eines repressiven Gefüges. Eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem englischen Dichter erscheint ihm allein vor der Folie seiner Überwindung sinnvoll, welche die Überwindung des Machtgefüges einzuschließen hätte. »Wir brauchen eine andere Welt«, lautet der Imperativ, der auch aus der Liedzeile der Punk-Band »The Strangers« spricht, die Müller zitiert: »NO MORE HEROES / NO MORE SHAKESPEAROS« (W 8 335), beziehungsweise im (Re-)Zitat aus der HAMLETMASCHINE: »Ein Hölderlinfragment beschreibt den unerlösten Shakespeare: Wildharrend / In der Furchtbaren Rüstung / Jahrtausende.« (ebd.) Dass der »Staat«, von dem bei Kounellis/Müller die Rede ist, in dessen Augen qualitativ mit den westlichen Demokratien der neunziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts nichts gemein hat, liegt auf der Hand.

Interessant erscheint in diesem Zusammenhang, dass Müller gerade in New York ein Bild findet, in dem Endzeit und Neuzeit kulminieren. »In New York 1986, bei der Aufführung von HAMLETMASCHINE, inszeniert von Robert Wilson an der Columbia-University, war für mich interessant die unmittelbare Verbindung von Theater und Realität, wie in der Shakespeare-Zeit, einfach dadurch, dass viele Leute mit der U-Bahn dorthin fuhren, was nicht immer gut geht. Giordano Bruno beschreibt den Weg zum Globe-Theater durch das dunkle London. Wie man an jeder zweiten Ecke überfallen wird, an jeder dritten in eine Baugrube fällt, und so weiter. Eine ganz ähnliche Situation wie damals in New York, und jetzt zunehmend in Berlin. Insofern hat Theater eine große Chance.« (KOS 267f.) Wiederum greift Müller auf den wenige Jahre vor der Autobiografie geschriebenen Essay SHAKESPEARE EINE DIFFERENZ zurück, wo es heißt: »Das Ganze [die mittelalterliche Innenstadt Genuas] wie der Weg zum GLOBE in Giordano Brunos Beschreibung, an Kneipen Bordellen Mördergruben vorbei.« (W 8 335) Im Manuskript aus dem Nachlass Heiner Müllers schließt sich an die oben zitierte Passage eine Funktionsbestimmung des Theaters an. »Ich fand immer

einleuchtend, was [Artaud] sagte: »Das Spezifische am Theater ist nicht das, was man immer gedacht und gesagt hatte, die Präsenz des lebenden Schauspielers und des lebenden Zuschauers, sondern die Präsenz des sterbenden Schauspielers und des sterbenden Zuschauers.« Diese Präsenz nimmt zu.« (HMA 4487, 364) Im Gespräch mit Alexander Kluge kommt Müller auf die Thematik, für die er im Drucktext der Autobiografie keine Verwendung fand, noch einmal zurück ( s. a. LV 95). Gerade für das Theater Shakespeares konstatiert Müller explizit die herausragende Bedeutung des Todes: »Die Toten haben ihren Platz auf seiner Bühne, die Natur hat Stimmrecht.« (W 8 336) Es mag zunächst erstaunen, dass Müller die Grundlage für ein solches Theater der Grausamkeit, das alle an einer Aufführung Beteiligten zu einer Gemeinschaft der Sterbenden vereinigt, zuerst im Kontext Wilsons New Yorker HAMLETMASCHINE wahrnimmt. Mit Blick auf die ästhetische Besetzung der Stadt etwa im Stück DER AUFTRAG<sup>645</sup> oder in der NEW YORK-Collage wird jedoch schnell deutlich, dass die Stadt in Müllers Texten deutlich utopiebesetzt ist. In NEW YORK ODER DAS EISERNE GESICHT DER FREIHEIT wird die sie »ein Gebilde« bezeichnet, »das aus seiner eigenen Explosion besteht« (W 8 329). Am Ende des fünften Textabschnittes heißt es: »Bevor man stirbt, sollte man New York gesehen haben, einen der großen Irrtümer der Menschheit.« (W 8 331) Die Besetzung der Stadt mit Metaphern, die in Müllers Texten einen genreübergreifenden Status angenommen haben, zeigt die Wahrnehmung der Potenz der topografisch entwurzelten Metropole, die dem eigenen Werk als Monument eingestellt wird, an dem sich die Bedeutungen ablagern können. Auch hier die selbst hergestellte Parallele zu Shakespeare: »Shakespeare hat keine Philosophie, keinen Sinn für Geschichte: seine Römer sind aus London.« (W 8 336) Mit der Übertragung der Londoner/New Yorker Verhältnisse auf das eigene Lebensumfeld geht der Anspruch einher, nach dem emanzipatorischen Potenzial in der eigenen Situation zu suchen. Es handelt sich dabei um eine historisch-gesellschaftliche Besetzung eines historisch-ästhetischen Phänomens, das sich auch auf formal-ästhetische Begriffe erweitern lässt, wie Müller weiter unten in seiner Autobiografie, ebenfalls ausgehend von Shakespeare, vorführt. »Im Drama seit Shakespeare steckte die Farce im Bauch der Tragödie, mit dem Bankrott der sozialistischen Alternative geht die Ära Shakespeares zu Ende, und im Bauch der Farce lauern die Tragödien.« (KOS 344)

Mit LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUSSEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI entwarf Heiner Müller 1976 ein globales »Greuelmärchen«, so der Untertitel des Stückes, das seinen Ausgangspunkt im Preußen der Aufklärung nimmt und infolge der von Adorno/Horkheimer konstatierten Logik ihrer Dialektik in einem Mythos jenseits der Geschichte (des Menschen) gipfelt. Aus dieser Perspektive wird im Schlussbild (APOTHEOSE SPARTAKUS EIN FRAGMENT) noch einmal auf den abgebrochenen Höhepunkt der abendländischen Geschichte einer gescheiterten Emanzipation des Menschen reflektiert, der den wortgewaltigen Aufklärer Lessing auf einen rein kreatürlichen Schrei reduziert. Der theatrale Rahmen, in den diese Szene eingebettet ist, unterläuft jedoch die

---

<sup>645</sup> In der Figurenrede Debuissons, der die Verwandlung eines Emissärs der Französischen Revolution zum Sohn eines Plantagenbesitzers auf Jamaika durchmacht, heißt es: »Gestern habe ich geträumt, dass ich durch New York ging. Die Gegend war verfallen und von Weißen nicht bewohnt. Vor mir auf dem Gehsteig stand eine goldne Schlange auf, und als ich über die Straße ging, beziehungsweise durch den Dschungel aus kochendem Metall, der die Straße war, auf dem andern Gehsteig eine andre Schlange. Sie war leuchtend blau. Ich wusste im Traum: die goldne Schlange ist Asien, die blaue Schlange, das ist Afrika. Beim erwachen vergaß ich es wieder. Wir sind drei Welten.« (W 5 38f.)

Inkommensurabilität des mit jeder Utopie radikal brechenden Stückschlusses und lässt ihn als leicht konsumierbares Unterhaltungsprogramm erscheinen. Wie die stumme unter Hölderlins kryptischen Worten »wildharrende« Ophelia im Schlussbild der HAMLETMASCHINE, bleibt ein lebendig begrabener Darsteller-Dichter unter seiner Büste auf der Bühne zurück, erstickt vom eigenen Schrei gleich dem Engel der Geschichte in seiner Verschüttung. Die Radikalität mit der Müller die Versatzstücke der Aufklärung in ihrem Scheitern aufspürt und die Wucht der Metaphern, die den Boden der Ratio durchschlagen wie brüchiges Papier, lassen auf den ersten Blick keine primär autobiografischen Erwägungen hinter der Intention des Textes vermuten – eher schon die Abrechnung mit dem Fortschrittsoptimismus, beziehungsweise der Fortschrittsblindheit eines Systems, das sich in der ungebrochenen Tradition einer durchaus gelungenen Aufklärung auf dem Weg in den Kommunismus wähnt. Das Stück, wie HAMLETMASCHINE und HORATIER im bulgarischen »Exil« begonnen, konfrontiert den Leser (wie letztendlich jeder Text eines jeden Autors) jedoch durchaus mit den autobiografischen Masken seines Autors. In KRIEG OHNE SCHLACHT wird der Blick auf die nur scheinbar versteckten Äußerungen eines Ichs gestoßen, dass der Unmöglichkeit des unreflektierten Sprechens über die eigene Person entspringt. Der Replik Friedrich Wilhelms, »Das war Katte« (W 4 516), die das Subjekt des Satzes zugleich materialisiert und damit (den nicht mehr existierenden Katte) aufhebt, setzt Friedrich sein »Sire, das war ich« (ebd.) entgegen. »Das ist der Kernsatz« (KOS 269) des Stücks, betont Müller in KRIEG OHNE SCHLACHT und neben dem »seltsame[n] Kinderlied« (ebd.), das Friedrich in der Schlachtszene (»ACH WIE GUT DASS NIEMAND WEISS DASS ICH RUMPELSTILZCHEN HEISS ODER DIE SCHULE DER NATION – Ein Patriotisches Puppenspiel«) singt, die Urszene des Textes. Das »Kinderlied« eröffnet Müllers Werkausgabe, kann also als ästhetischer Urknall betrachtet werden, aus dem Müllers Werk hervorgeht:

Auf Wiesen grün  
 Viel Blumen blühn  
 Die gelben den Schweinen  
 Die blauen den Kleinen  
 Der Liebsten die roten  
 Die weißen den Toten<sup>646</sup>

Müllers Gedicht kann als Gegenentwurf zu Goethes FARBENLEHRE gelesen werden, in der Goethe die Farben an die (menschliche) Wahrnehmung und sein Erkenntnisvermögen gebunden wissen will. Der Text orientiert sich mit dem dreifachen Paarreim formal an der Struktur einfacher Volkslieder. Dabei eröffnet Müllers titelloser Lied, das nur auf den ersten Blick naiv erscheint, ein Theater der Schrift mit komplexen Verweiszusammenhängen. Das erste Verspaar zieht den Vorhang auf und gibt den Blick frei auf eine Bühne, die das harmonische Bild eines ungebrochenen und von Be-Deutung freien Naturzusammenhangs repräsentiert. Die folgenden vier Verse segmentieren die grünen Weiten kontemplativer Betrachtung und nehmen eine farbliche Selektion vor, die von der blühenden Farbenpracht nur den Rückblick auf die katastrophalen Folgen der Menschheitsgeschichte übrig lässt. Bereits der dritte Vers birgt eine Irritation, indem er das ideologisch nicht besetzte Gelb den

---

<sup>646</sup> W 1 7. Beim Zitat in LEBEN GUNDLINGS Abweichung in der Interpunktion (s. a. W 4 518).

Schweinen zum Fraß vorwirft. Wer sind die Schweine? Warum fressen sie gelbe Blumen? Ein mögliches Bezugsfeld bietet die jüngere Deutsche Geschichte: Gelb waren die Sterne, die im Dritten Reich die Juden gut sichtbar auf der Kleidung tragen mussten, bevor sie an der Rampe von Auschwitz selektiert wurden, wie der Dichter es mit den Blumen tut. Dort vertauschten sie die Farbe gegen Nummern, die sie in einen idealisierten kapitalistischen Produktionsprozess einspeisten oder gingen durch die Gaskammern und hernach in gelben Rauch auf. Die blaue Blume, Signatur einer (rückwärts gewandten) romantischen Utopie, taugt angesichts des erschütternden Befundes der Epoche nur mehr als Ammenmärchen. Diejenigen Blüten, die von der Farbe des Morgenrots der geliebten kommunistischen Utopie getrunken haben, symbolisieren zugleich das Herzblut, der ihr im Namen des Neuen Menschen seit Jesus Christus dargebrachten Opfer. Sie korrespondieren den Opfern, die an der Rampe von Auschwitz auf dem Altar des Kapitalismus geopfert wurden. Am Ende des Gedichts hat eine vampiristische Geschichte keine Farben zurückgelassen. Die weiße Schrift, das Schweigen der Toten ist die Summe, die der Dichter zieht. Als notwendige Konsequenz aus dem dilemmatischen Geschichtsverlauf zieht Müller in MAUSER die andere (Farben-)Lehre: »... das Gras noch / Müssen wir ausreißen, damit es grün bleibt.«<sup>647</sup> An die Stelle des sprecherlosen Gedichts tritt hier ein kollektives Subjekt, das die ebenso paradoxe wie notwendige Suche nach einem Ausgang aus dem Zusammenhang permanenter Gewalt vorantreibt. Im Kontext des GUNDLING-Stückes, in der das Kinderlied in die Figurensprache Friedrichs II. überführt wird, markiert es das Furchtzentrum des Stückes, in dem das Geisterschiff der Aufklärung in der Brandung der Revolutionsgeschichte scheitert und ihr Utopiepotenzial mit sich begräbt. Damit hält Müllers Text einen emanzipatorischen Anspruch lebendig, den er in seinem Stück nur als gescheitert vorzuführen vermag. In dieser Hinsicht ist Müllers Text realistisch. In einer Nachlass-Notiz erwägt Müller, das Gedicht KRIEG OHNE SCHLACHT als Motto voranzustellen.<sup>648</sup> Damit tritt es in ein Verhältnis zu seiner autobiografischen Schrift und jenen ihm tatsächlich als Motto dienenden Versen aus Landschaft mit Argonauten.<sup>649</sup>

Die subjektive Ursprungslosigkeit des Blumen-Gedichtes begründet im Stück den nur ex post beschreibbaren Vorgang der Ich-Werdung (»Sire, das war ich«) im Schmerz über den Tod der verlorenen Einheit mit dem Alter Ego. »DIE NARBEN SCHREIN NACH WUNDEN« (W 8 335): Um die Möglichkeit authentisch erfahrenen Schmerzes beraubt, inszeniert Friedrich die Kriege seiner Nachfolger, bis die Mittel der Kriegsführung – die totale Beschleunigung im atomaren Blitz – zur absoluten Stillstellung der Geschichte führen. Zur Musik Johann Sebastian Bachs (DAS MUSIKALISCHE OPFER) segelt der Phantomschmerz einer Hoffnung auf Emanzipation »durch die Jahrhunderte« (W 4 518), erfahrbar nur noch in der medialen Vermittlung einer richtungslosen Filmprojektion. Trotz der scheinbaren Zusammenhangslosigkeit korrespondiert das subjektlose Gedicht mit der Friedrich-Replik der Erschießungsszene. Friedrichs Äußerung, die den Eröffnungssatz der HAMLETMASCHINE (»Ich war Hamlet«, W 4 545) vorweg nimmt, weist durch die Vergangenheitsform der behaupteten Identifikation auf den Verlust einer ungebrochenen Identität hin. Zugleich markiert die Abtötung des im Anderen geliebten narzisstischen Selbst die Wiedergeburt des

<sup>647</sup> W 4 245ff.

<sup>648</sup> Die entsprechende Notiz befindet sich in einem Konvolut aus dem Privatbesitz Stefan Suschkes, der maßgeblich an der Entstehung des Textes Müllers Autobiografie beteiligt war.

<sup>649</sup> s. a. meine Ausführungen in Kapitel »2.24. Theater (m)eines Todes« im dritten Teil der vorliegenden Arbeit

Ich als Funktionsträger staatlicher Macht. Freiheit und Selbstbestimmung des Subjekts sind in Müllers Stück nur in ihrer pervertierten Form zu haben oder im Augenblick des Todes. So erfährt die Aussage infolge der Zurechtstutzung des Sohnes zum Herrscher eine neue Dimension: Sie verkehrt die absolutistische Variante der repräsentativen Herrschaft (»L'état c'est moi«) in den Pragmatismus des aufgeklärten Herrschers als Funktion des Staates (der König als der erste Diener des Staates<sup>650</sup>). Karikiert wird diese Wandlung in der Irrenhausszene (»LIEBER GOTT MACH MICH FROMM / WEIL ICH AUS DER HÖLLE KOMM«), in der die emanzipatorische Dialektik der Zwangsjacke »als Einsicht in die Notwendigkeit« (W 4 526) paraphrasiert und die »Katatonie« als »wahre Freiheit« (ebd.) erkannt wird.

»Wichtig ist, dass der junge Friedrich, Kleist und Lessing eine Figur sind, gespielt von einem Schauspieler, drei Figurationen eines Traums von Preußen, der dann staatlich abgewürgt wurde in der Allianz mit Russland gegen Napoleon. Es ist ein Irrtum, das Stück als Montage von Teilen zu lesen. Interessant sind die fließenden Übergänge zwischen den disparaten Teilen.« (KOS 269) Müller nimmt in dieser Passage auf die »Anmerkung« zum Stück Bezug, in der die Besetzung der Figuren festgeschrieben und auf die Einheit der Darstellung hingewiesen wird. Erst durch die Einheit von Darsteller und Darstellung werden die Metamorphosen erkennbar, zu denen die Idee der gesellschaftlichen Emanzipation gezwungen wird. Die Verwandlungen beschreiben die (»fließende«) Fluchtlinie einer Utopie, die nur in ihrem Verschwinden aufscheint. Dennoch erweisen sich die drei Figurationen nicht als beliebig austauschbare Masken ein und desselben Darsteller-Akteurs, vielmehr zeigen sie seine Konvergenzpunkte mit der Fluchtlinie. »Das Bleibende ist das Flüchtige. Was auf der Flucht ist bleibt.« (W 8 211) Die WANDLUNGSFÄHIGKEIT DER KÖRPER<sup>651</sup> garantiert das Überleben einer im Hier und Jetzt notwendig scheiternden Idee. Die Verwandlung markiert die Vertreibung aus der eigenen wirklichen und möglichen Welt in den Raum der Unmöglichkeit. Kluge bezeichnet diese Form des Verlustes als »schärfste Enteignung«<sup>652</sup>. Müller beschreibt die Metamorphose im Anschluss an Ovid als Fluchtbewegung. »Es gibt nicht nur den Tod und die Geburt, sondern es gibt in dem Sinne die Verwandlung, dass ich krank werde oder mich verändern muss. Ich lebe in einer Geschichte, d. h. in einer möglichen Welt, zum Beispiel: hier im Osten. Und der Körper verändert sich, wenn dieser Ort sich verwandelt, zum Beispiel unmöglich wird. Er wird mir dann entzogen. Ich brauche einen Boden unter den Füßen, andernfalls beginnt die Spirale der Wandlungen, die erst aufhört, wenn ich den eigenen Ort wiedergefunden habe.« (LV 145) In diesem Sinne ist die Identifikation des Autors mit seinen Figuren zu verstehen, als Anverwandlung an eine unmöglich gewordene Idee. Dieser Vorgang der Fremd-Werdung, als Vertreibung, Flucht oder Suche beschreibbar, findet keinen versöhnlichen Abschluss: Die Verwandlung ist das Zeichen des Schmerzes, durch den die Idee lebendig bleibt. In BILDBESCHREIBUNG heißt es entsprechend: »Der MORD ist ein Geschlechtertausch, FREMD IM EIGENEN KÖRPER« (W 2 119). Im Geschlechtertausch der Lessingfiguren in GUNDLING vollzieht sich eine solche Verwandlung, die sich nicht lediglich auf dem Papier oder in der theatralen Darstellung niederschlägt. Sie ist eine Signatur der Biografie des Autors – sie *ist auto-*

---

<sup>650</sup> s. a. die Clownsszene in Müllers Stück GERMANIA TOD IN BERLIN, BRANDENBURGISCHES KONZERT I.

<sup>651</sup> Titel eines Gesprächs Heiner Müllers mit Alexander Kluge. Abgedruckt in: LV 143–151

<sup>652</sup> Alexander Kluge: Vorbemerkung. In: LV 9

*biografisch* und somit genuines Merkmal der immer schon autobiografischen Schrift jenseits »Eine[r]« anderen »Autobiografie« (KOS 5). »Wenn ich das wieder lese oder wenn ich daraus zitiere, merke ich, dass es mich mehr angeht als viele andere Texte. Ich kann nicht distanziert darüber reden. Das ist vielleicht ein Punkt, über den ich einmal nachdenken müsste. Was geht da in mir vor, wenn ich so etwas schreibe? Wenn ich aus GUNDLING zitiere, werde ich traurig, in dem Stück ist Mitleid. Mitleid mit allem, was da beschrieben wird. Es ist in vielen Punkten auch ein Selbstporträt, bis zu der Figur des Nathan und der Emilia, dieser Kopftausch, der alte Mann und das junge Mädchen.« (KOS 270)

Dass Müllers Texte eine große Affinität zu philosophischen, insbesondere geschichtsphilosophischen Fragestellungen aufweisen, ist in der Forschung immer wieder gewürdigt worden, obschon der Rezeption und Weiterverarbeitung von Philosophie in seinem Werk bislang kaum hinreichend Beachtung zuteil geworden ist. Von »Müllers Philosophie« kann hingegen keine Rede sein. Nie findet bei ihm eine Untersuchung philosophischer Begriffe statt. Immer ist die Benutzung von Philosophemen poetischen oder ästhetischen Techniken unterworfen. Die Frage nach dem eigenen Verhältnis zur Philosophie wird dementsprechend in KRIEG OHNE SCHLACHT kurz und bündig abgetan, die Philosophie ähnlich der Politik auf die Materialebene verwiesen: »Kein philosophischer Text, den ich gelesen habe, ist so parat für mich, dass ich ihn referieren könnte. Ich nehme anders auf. Wenn ich schreibe, ist Philosophie ein Nährboden, ein Humus. Ich kann sie verwerten.« (KOS 270f.) Müllers Wissensbegriff ist kein empirischer. Es gehe nicht um naturwissenschaftlich handhabbare Resultate, sondern um vermittelte und vermittelbare Erfahrungen. Weniger das »Warum« steht im Zentrum des Interesses, als vielmehr das »Wie«. Unter diesem Aspekt konstatiert Müller auch die theatralische Dimension im Werk Carl Schmitts: »Carl Schmitt ist Theater. Seine Texte sind Inszenierungen. Mich interessiert da nicht, ob er recht hat oder nicht. Seine guten Texte sind einfach gute Inszenierungen.« (KOS 272) Vom Inhalt verschiebt sich der Fokus auf die Struktur: »Ich will nicht wissen, was die Welt im Innersten zusammenhält. Ich will wissen, wie sie abläuft. Es geht eher um Erfahrung als um Erkenntnis.« (KOS 271)

Anhand einer Passage, die in die Druckfassung der Autobiografie keine Aufnahme fand, werden die Folgen dieser Haltung noch einmal ausgehend von der Selbsterkenntnis thematisiert. »Andererseits gibt es immer auch bei mir eine Hemmung, zu sehr über mich nachzudenken. Goethe war ja ein sehr kluger Mensch, oder auch weise, und der hat sich eisern an eine Sache gehalten: »Gott bewahre mich davor, mich selbst zu erkennen.« Das ist so ein Problem. Das ist überhaupt nicht mystisch. In dem Moment, wo du etwas über dich formulierst, bist du schon ein anderer, und wenn du genau weißt oder zumindest die Illusion zulässt, du wüsstest genau über dich Bescheid, dann kannst du als Schriftsteller nichts mehr machen. Es ist wahrscheinlich richtiger, die widersprüchlichen Faktoren einer Situation, einfach nebeneinander stehen zu lassen.« (HMA 4487, 218f.) Das beharren auf einer Konfliktstruktur ist für die Arbeit als Dramatiker eingestandener Weise von grundlegender Bedeutung: »Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts. Das versuche ich in meiner Arbeit zu tun: dass Bewusstsein für Konflikte zu stärken, für Konfrontationen und Widersprüche. Antworten und Lösungen interessieren mich nicht. Ich kann keine anbieten. Mich interessieren Probleme und Konflikte.« (GI 1 86) Die Folgen einer totalen Aufklärung und nicht zuletzt ihrer latent totalitären Struktur haben Horkheimer/Adorno in ihrer Dialektik beschrieben. Müller verweist in der oben zitierten Passage aus dem Nachlass auf einen



anderen Aspekt derselben Problematik hin, die ebenso weit zurückgreift wie Horkheimer/Adornos Odysseus-Rezeption. Die Umkehrung der Inschrift über dem Eingang zum delphischen Orakel, das »Erkenne dich selbst«, wird zur *Conditio sine qua non* des eigenen Schreibens. Ödipus' Erkenntnisdrang führt nicht nur dazu, dass er der Sphinx ihr Rätsel entreißt und damit zur Enträtselung und Zerstörung seines Lebensraumes beiträgt. Durch den totalitären Aufklärungsanspruch zerstört er auch das Fundament seiner eigenen Biografie. Die Bestimmung der Erkenntnis als Hybris entspricht Müllers Affinität zu Kafka, dessen Texträume (»Gesten ohne Bezugssystem«, GI 2 139) er für haltbarer befindet als die gehegte Landschaft der Brechtschen Parabeln. Die Bestätigung, die Müller beim Lesen Foucaults dem Text seiner Autobiografie zufolge erfahren haben möchte, könnte auf einer Strukturverwandtschaft beruhen: beide – Foucault und Müller – untersuchen, jeweils mit ihren spezifischen Mitteln, das Schweigen unter der Sprache, das Jenseits der Diskurse: »Ich habe nicht versucht, die Geschichte dieser Sprache [der Vernunft über den Wahnsinn] zu schreiben, vielmehr die Archäologie dieses Schweigens«<sup>653</sup>, betont Foucault in der Vorrede zu WAHNSINN UND GESELLSCHAFT. Müller sucht nach dem Schweigen unter der Sprache, das der Grund seines Theaters ist: »Das Schweigen ist ja eigentlich immer der Grund des Theaters gewesen. Ohne das Schweigen fällt auch die Rede gar nicht auf. Ohne das Schweigen hört man keinen Text.« (KALKFELL 139)

In engem Zusammenhang mit diesem Erkenntnismodell steht die Wahrnehmung, respektive der Stellenwert, welcher der empirischen Wirklichkeit im Kontext der Kunstproduktion zugemessen wird. Veranschaulicht wird diese Problematik am Beispiel der Sitzung des Schriftstellerverbandes vom 17. Oktober 1961, die dem Ausschluss Heiner Müllers aus dem Schriftstellerverband der DDR vorangegangen war: »Bei der Hinrichtungsversammlung im Schriftstellerverband 1961 gegen UMSIEDLERIN sagte Kurella einen Satz, der mich getroffen hat: ›Aus diesem Text spricht ein ungeheurer Ekel an der Wirklichkeit.‹ Aus diesem Ekel wächst das Bedürfnis, die Wirklichkeit unmöglich zu machen.« (KOS 271) Die Art und Weise der Darstellung in der Autobiografie ermöglicht es dem Erzähler, den Zynismus-Vorwurf dialektisch zu begründen und als Voraussetzung seiner Kunst zu beschreiben. Infolge der Objektivierung des Vorwurfs als fremde Figurenrede erfährt die Selbstwahrnehmung eine Legitimation in der Fremdwahrnehmung (durch Kurella). Näher begründet wird das antagonistische Verhältnis zur Empirie durch ein psychoanalytisches Deutungsmodell, das sich in einer früheren Fassung der Autobiografie findet: »[Der Zynismus-Vorwurf] war gut. Das hat etwas mit Erinnerung und Traum zu tun. Da ich die Erinnerung nicht verdrängen kann, wenn ich schreibe, muss ich sie aufrufen und festhalten. Dann entsteht dieser Ekel und daraus kommt das Bedürfnis, die Wirklichkeit zu negieren, unmöglich zu machen.« (HMA 4487, 373) Müller sieht sein a-mimetisches Kunstkonzept in einem emotionalen Gedächtnisakt begründet. Durch die als schmerzhaft empfundene Erinnerung wird ein Schaffensprozess angestoßen, der die (traumatischen) Erlebnisse in der Negation aufhebt. Die Verknappung in der Fassung letzter Hand ist zugleich ein Hinweis darauf, dass es sich bei dieser Aussage weniger um ein autobiografisches Spezifikum handelt, als vielmehr um ein ästhetisch vorformuliertes Paradigma. So beharrt Müller anlässlich eines Kolloquiums Anfang der achtziger Jahre in der Volksbühne Berlin auf der Autonomie der Kunst, deren Funktion es sei, »die Wirklichkeit unmöglich zu machen« (GI 2 24). 1986

---

<sup>653</sup> Foucault 1969, 8

konstatiert er die Kraft der Phantasie gegenüber der Realität unter Bezug auf den Novalissatz »Die Poesie ist das echt absolut Reelle.«<sup>654</sup> (Müller: »Das Poetische ist das absolut Reelle«, GI 2 37) Im Interview mit Eva Brenner von 1987 wiederholt Müller seine Mimesis-Kritik: »... die Kunst ist ja selbst eine Form der Realität.« Ausgehend von einer a-mimetischen Kunstdefinition wird in KRIEG OHNE SCHLACHT ein assoziativer Bogen zu »einem Text von Malraux über Goya« (KOS 271) geschlagen: »An Goya interessiert mich der Angriff auf die Wirklichkeit. Als er taub war und Angst hatte, blind zu werden, ging er zum Angriff auf die Wirklichkeit über. Was man bei Goya auch historisch erklären kann. Diese Situation, die ich erst in den letzten Jahren wirklich begriffen habe: Goya sitzt da in seinem reaktionären Spanien, in dieser Monarchie, gierig interessiert an der französischen Aufklärung. Dann kommt endlich das Neue, der Fortschritt, die Aufklärung, die Revolution, aber als Besatzungsarmee, mit dem ganzen Terror der Besatzungsarmee. Die Bauern bilden die erste Guerilla für ihre bedrohten Unterdrücker. Sie bekämpfen den Fortschritt, der ihnen in Gestalt von Terror entgegentritt. In dieser Zerreißsituation entsteht bei Goya der breite Pinselstrich und der gebrochene Strich. Es gibt keine festen Konturen mehr, keinen klaren Pinselstrich. Es entstehen die Brüche und auch das Zittern des Strichs.« (KOS 271f.) Wie bei Goya im Pinselstrich<sup>655</sup>, schlägt sich die Erfahrung der Zerrissenheit bei Müller in der Zertrümmerung der traditionellen literarischen Gattungen und Formen nieder. Dabei werden die Bruchkanten von Müller obsessiv gepflegt. Sie stellen die Kristallisationspunkte dar, an denen sich Sedimente der minoritären Strukturen ablagern können, welche von der gegebenen Ästhetik aussortiert werden. »Kunst legitimiert sich durch Neuheit = parasitär, wenn mit Kategorien gegebener Ästhetik beschreibbar.« (W 8 174) Das Bild vom Fortschritt in Gestalt des Terrors oder auch der neuen Zeit in Gestalt einer blutbeschniigten alten Vettel<sup>656</sup> nimmt in Müllers

<sup>654</sup> Novalis 1961, 317

<sup>655</sup> Müller bezieht sich auf die folgenden Passagen aus Malraux' Goya-Essay SATURNE, der 1957 mit 150 Abbildungen Goyas Arbeiten im Kölner Phaidon-Verlag erschienen war: »... die schwarzen Hintergründe [der DESASTRES] sind häufig durch eine sehr grobkörnige Aquatinta oder durch engmaschige Federstriche ersetzt worden. Die Präzision des Stichels erscheint in der Darstellung mancher zerstückelten Leiber. Schließlich ist ein gehetztes Gestrichel, dessen Ungestüm weit über das der vorbereitenden Zeichnungen hinausgeht, an die Stelle des schwunghaften Akzentes der CAPRICHOS getreten. Die Dämonen haben nun ihre wahre Form gefunden: das Grausige. Seit seiner Krankheit suchte Goya Situationen, die von einer den Menschen gemeinsamen Angst auf den ersten Schlag erkannt wird: Demütigung, Albtraum, Schändung, Kerker. Seine Verliese, seine Folterungen haben sich jetzt über ganz Spanien ausgebreitet, und seine Kunst verdient es, die öffentliche Beichte einer Welt zu vernehmen, welche laut herausschreit, was seine Radierungen raunten.« (Malraux 1957, 93) »Seine Kunst – bis dahin [den DESASTRES] zur Einsamkeit verdammt – verkörpert mit einem Mal die Brüderlichkeit Spaniens. Eine vielgestaltige Brüderlichkeit. Goya war – wie die meisten liberalen seines Landes und Europas – ein »Collaborateur« gewesen. Nicht ohne Vorbehalte. Und mehr aus Edelmut als aus Eigennützigkeit. In den Franzosen hatte er zuerst die Verfechter der Freiheit gesehen. Sein Protektor Jovellanos war getötet worden, weil er ihnen gedient hatte. Und Goya war schon sechzig Jahre alt. Die DESASTRES erhalten erst ihre ganze Bedeutung, wenn man weiß, dass sie nicht nur das Werk eines verbitterten Patrioten sind, sondern auch eines enttäuschten Freundes; das Album eines Kommunisten nach der Besetzung seines Landes durch die russischen Truppen. Nachdem die französische Freundschaft zur Tyrannei geworden war, fand er sich wieder mit seinen einstigen Gegnern verbündet. Mit dem aufständischen Spanien fühlte er sich solidarisch, nicht mit den zukünftigen Siegern; vom geknechteten Spanien hatte er nur den Schmerz gekannt.« (Malraux 1957, 105f.)

<sup>656</sup> Im Kapitel »Die UMSIEDLERIN-Affäre« findet sich das Brecht-Zitat: »Ich bestehe darauf, dass dies eine neue Zeit ist, auch wenn sie aussieht wie eine blutbeschniigte alte Vettel.« (KOS 181) In der Erstfassung von LEBEN DES GALILEI von 1938/39 finden sich diese Worte Galileis in der Schlussentzeng des Gesprächs mit seinem Schüler Andrea in der vorletzten Stücszene: »Ich bleibe auch dabei, dass dies eine neue Zeit ist. Sollte sie aussehen wie eine blutbeschniigte alte Vettel, dann sähe eben eine neue Zeit so aus. Der Einbruch des Lichtes erfolgt in die allertiefste Dunkelheit.« (Brecht-BFA 5, 106)

Werk bereits vor der Goya-Rezeption einen festen Stellenwert ein: »Die erste Gestalt der Hoffnung ist die Furcht, die erste Erscheinung des Neuen der Schrecken.« (W 8 212) Der Satz, mit dem Heiner Müller seinen Verweigerungs-Essay zur Postmoderne-Diskussion schloss, findet sich – in abweichender Typografie und Interpunktion – bereits in einer Anmerkung zu MAUSER. Der Blick des Dichters auf Goya macht deutlich, wie sich inhaltliche und formale Aspekte anderer Künstler für das eigene künstlerische Selbstverständnis modifizieren lassen. So spiegelt sich in Goyas »Zerreissituation« durchaus Müllers eigener künstlerisch gestalteter Konflikt wider. Die Zerreißprobe des revolutionären Bewusstseins besteht in der schmerzhaften Erfahrung der Differenz zwischen utopischem Anspruch und revolutionärer Praxis. Diese Differenz von einem auf ein Ziel gerichteten revolutionärem Bewusstsein und notwendiger revolutionärer (Dreck-)Arbeit müsse immer wieder neu behauptet werden. »Der Mensch ist mehr als seine Arbeit / Oder er wird nicht sein« (W 4 256), belehrt sich der Chor in MAUSER selbst. Andererseits erscheint der authentisch erfahrene Schmerz als Ausdruck der Zerrissenheit des revolutionären Bewusstseins als offen zu haltende Wunde, die das Dilemma der Gattung reflektiert. Dass Müller in einer Zeit lebt, die diesen Anspruch längst hinter sich gelassen und das Programm zugunsten eines »real existierenden Sozialismus« aufgegeben hat, muss ihm diese Erfahrung noch schmerzlicher gemacht haben.

Der intertextuelle Bezug auf André Malraux' Goya-Essay von 1957 offenbart eine intensive Auseinandersetzung mit dem Maler und der Wirkung seines Œuvres. Im Gespräch mit Rainer Crone<sup>657</sup> über Bildende Kunst hatte Müller bereits 1988 darauf hingewiesen, dass die Beschäftigung mit Francisco de Goya im Zusammenhang mit seiner LOHNDRÜCKER-Inszenierung am Deutschen Theater Berlin im Jahr 1988 zurückgeht. Der Blick auf die entsprechende Passage des Interviews weist die Goya-Passage der Autobiografie, auf die im Kapitel ERINNERUNG AN EINEN STAAT erneut Bezug genommen wird, als Selbstzitat aus. »... als ich hier in Ostberlin angefangen habe, den LOHNDRÜCKER zu inszenieren, hab' ich plötzlich gemerkt, dass ich mit den Mitteln und der Ästhetik von Wilson bei dieser Arbeit überhaupt nichts anfangen kann. Da hab' ich plötzlich Goya entdeckt. Was mich an ihm interessiert hat, war der breite Pinselstrich, der für mich irgend etwas zu tun hatte mit der Situation Goyas in Spanien, das besetzt wird von einer Revolutionsarmee, die etwas zu tun hat mit Aufklärung, mit einem neuen Blick auf die Welt, der sicher eher der Blick von Goya war als der des spanischen Hofs oder der spanischen Aristokratie. Die Soldaten der Revolutionsarmee traten allerdings auf als Invasoren, Unterdrücker, und die Bauern haben die erste Guerilla gebildet gegen diese Revolutions- und Besatzungsarmee für ihre Unterdrücker. Das ist eine ganz paradoxe, widersprüchliche Situation, und das war mit dem klassizistischen Strich überhaupt nicht mehr darstellbar. Da brauchte man einen breiten Pinsel, weil die Grenzen nicht bestimmbar waren. Wo hört jetzt der Fortschritt auf, wo fängt die Reaktion an? Das changierte alles so ungeheuer, und da gibt's einen direkten Zusammenhang für mich mit der Revolution in der Malerei, die Goya ja mitgetragen hat. Auch diese Schichtung statt einer Perspektive, dieser eigentliche Anfang der absoluten Malerei, hat etwas zu tun mit der damaligen Situation der DDR, in der das Stück spielt, und mit der von Goya, die eine zwischen den Epochen war.« (GI 2 143) Balke – Goya – Hamlet – Müller, die Reihe liee

---

<sup>657</sup> Der Text des Interviews ist unter dem Titel FÜNF MINUTEN SCHWARZFILM im zweiten Band der GESAMMELTEN IRRTÜMER (137–150) abgedruckt.

sich beliebig erweitern oder fortsetzen. Die Frage bleibt die allen künstlerischen Schaffens: Wie baut man auf dem alten Mist die neue Welt?

## 6.16. Schreiben und Moral

»Man kann als Künstler nur eine Moral haben, nämlich die, seine Arbeit so gut zu machen, wie man kann. Denn was ich mache, kann nur ich machen. Also muss ich es so gut wie möglich machen.« (GI 3 167) Das Kapitel »Schreiben und Moral« beschäftigt sich mit poetologisch-ästhetischen Grundprinzipien in Müllers Schreiben. Ursprünglich war eine stärkere Gewichtung des Themenkomplexes »Nachwuchsschriftsteller in der DDR« (HMA 4487, 395) geplant. Wie die neue Kapitelüberschrift erkennen lässt, handelt es sich im entsprechenden Kapitel der Druckfassung in erster Linie um die Beziehung von Ethik und Poetik, oder vielmehr die differenzierte Trennung der beiden Bereiche. Vor der Folie des (Schein-)Problems einer kritischen randständigen Literatur in der DDR (»Ihre Existenz in der DDR war eine Scheinexistenz«, KOS 288) leitet der Erzähler apodiktisch die *Conditio sine qua non* seines eigenen Kunstverständnisses her: »Die Voraussetzung für Kunst ist Einverständnis« (KOS 289). Der Begriff des Einverständnisses, des Ja-Sagens, stellt die Grundproblematik der brechtschen wie der müllerschen Lehrstücke dar. Deren Ästhetik zielt auf eine neue Moral jenseits der permanenten Reproduktion des Gegebenen. Die Grenze der für Müller zunächst dünnelhaft anmutenden Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst – ebenso wie die für Müller ungewöhnliche Verwendung eines konventionellen Werkbegriffs – verläuft in eben der Haltung, welche die Lehrstücke einzuüben helfen sollen: dem Ja-Sagen. Im Gegensatz zu den Extremsituationen der Lehrstücke, in denen die Rolle des Einzelnen zum Kollektiv und die des Kollektivs zum Tod des Einzelnen erkundet wird, handelt es sich beim Einverständnis des Künstlers um eine grundsätzliche Haltung gegenüber einer zunächst weitgehend wertfrei wahrgenommenen Wirklichkeit. »Das Einverständnis mit dem Gegenstand trennt die Literatur vom Journalismus. Der Journalist kann, wenn er einverstanden ist mit seinem Gegenstand, nicht schreiben.« (KOS 289) Die Art und Weise, in der die Kunst ihre Gegenstände kritisch betrachtet, besteht demzufolge nicht in der Abgleichung der Stoffe mit den jeweils geläufigen Diskursen, sondern im Gegenteil in der Vermessung und Erforschung ihrer Eigengesetzlichkeit. Jedes Kunstwerk konfrontiert die Welt mit einer neuen Moral. Im Gespräch mit Alexander Kluge betont Müller, dass die Polemik im Bereich der Ästhetik keinen Platz hat: »Du musst einverstanden sein auch mit der Gewalt, mit der Grausamkeit, damit du sie beschreiben kannst. Was andere damit machen, und daraus für sich machen, ist eine ganz andere Frage. Aber ohne das Einverständnis auch mit Brutalität, auch mit Gewalt, kannst du sie nicht beschreiben. Es ist sicher ein Problem, worüber man streiten kann: ob Kunst überhaupt human ist. Sie ist es nicht. Sie hat nichts damit zu tun.« (WT 60)

Anhand zweier Beispiele wird die Problematik in zwei Teilbereiche aufgegliedert. Zunächst erwähnt Müller eine Rede Stefan Hermlins auf dem DSV-Kongress von 1978 die das Verhältnis von »Parteilichkeit und Einverständnis« thematisiert: »Auf einem Schriftstellerkongress in den achtziger Jahren hielt Hermlin die berühmte Rede: ›Ich bin ein bürgerlicher Schriftsteller‹. Er zitierte Grillparzer: ›Und will meine Zeit mich bestreiten / ich

lasse es ruhig geschehn / ich komme aus anderen Zeiten / und werde in andere gehn.« Dagegen gab es ein Gekläff von parteilichen Kollegen. Hermlin bezog sich, ohne es zu sagen, auf Trotzki's Thesen gegen das Phantom einer proletarischen Kultur. Parteilichkeit und Einverständnis sind zwei Dinge. Aus der bloßen Negation, aus der Polemik entsteht keine Kunst.« (KOS 289) Der VIII. Kongress des Deutschen Schriftstellerverbandes, der unter dem Leitspruch »Die Verantwortung des Schriftstellers in den Kämpfen unserer Zeit« vom 29. Mai bis 1. Juli 1978 in Berlin abgehalten wurde, stand noch im Zeichen der Biermann-Ausbürgerung. Hermlin, der zu den Erstunterzeichner der Petition gegen diesen drastischen Schritt der DDR-Behörden gehörte, machte in seiner Rede vom 30. Mai »Ich bin ein spätbürgerlicher Dichter« unmissverständlich klar, aus welcher geistigen Tradition sich seine literarische Tätigkeit speise. »Ein Schriftsteller, der seine Herkunft, die Tradition, in der er steht, nicht kennt, bezieht in den Kämpfen der Zeit keine sichere Position. Ich bin ein spätbürgerlicher Schriftsteller – was könnte ich als Schriftsteller auch anderes sein. Ich hörte nicht auf, einer zu sein, während ich Jahrzehnte hindurch Kommunist war und blieb. Meine Herkunft ist übrigens die gleiche wie die meiner Vorbilder, der meisten Vorkämpfer des Sozialismus. Über die kulturellen Leistungen des europäischen Bürgertums in sechs Jahrhunderten muss man nicht reden, aber auch die Ära des Spätbürgertums, die, vielen Voraussagen zum Trotz, seit nahezu einem Jahrhundert nicht enden will, hat höchst Bedeutendes und für die künftige Gesellschaft Unentbehrliches hervorgebracht.«<sup>658</sup> Mit seiner Rede maßte sich Hermlin die Deutungshoheit auf ein Erbe an, auf das auch die offizielle Geschichtsschreibung der DDR ein Mandat beanspruchte. Die von Müller in abgewandelter Form re-zitierten Grillparzerverse, (»Will unsere Zeit mich bestreiten / Ich lasse es ruhig geschehn / Ich komme aus anderen Zeiten / Und hoffe, in andre zu gehn.«<sup>659</sup>) stellen Hermlins Schaffen einer historischen Perspektive ein, die den »real existierenden Sozialismus« als latenten Verrat an den Zielen der Revolution markiert. Müller stellt die Problematik in eine Traditionslinie der Unterscheidung zwischen politischer/eingreifender und selbstreferenzieller Kunst. Innerhalb dieser ästhetischen Konstruktion wird lediglich der letzteren das Attribut des Künstlerischen zugestanden, während Polemik und Negation für den Erzähler in den Bereich des »Journalismus« fallen. Bereits im Kapitel »Die UMSIEDLERIN-Affäre, 1961« wurde auf die politische Dimension künstlerischen Ausdrucks hingewiesen, die eben nicht in der Thematisierung oder gar in der Besetzung politischer Positionen bestehe, was Müller zufolge zu Tendenzliteratur führen müsse, sondern gerade im Aufspüren vom politischen Diskurs noch nicht besetzter Nischen. »Eine ganz andere Frage ist, ob es unpolitische Literatur gibt. Jean-Luc Godard hat es einmal so formuliert: ›Es geht nicht darum, politische Filme zu machen, sondern politisch Filme zu machen.«<sup>660</sup> (KOS 183) In dem »Gesprächsprotokoll«, das 1981 unter dem Titel »Mich interessiert der Fall Althusser ...« in der »alternative« erschien, wird Godards Forderung mit Hinblick auf die theatrale Praxis konkretisiert. »In gewisser Weise ist ja Kunst eine blinde Praxis. Ich sehe da eine

<sup>658</sup> Hermlin 1995, 22f.

<sup>659</sup> Hermlin 1995, 25

<sup>660</sup> KOS 183. Der Satz rezipiert ein Godard-Zitat aus einem Gespräch Heiner Müllers mit Rolf Rüdth und Petra Schmitz von 1982: »Es geht darum, Filme politisch zu machen und nicht darum, politische Filme zu machen.« (GI 1 114) Im Gespräch mit Eva Brenner im Jahr 1987 formulierte Müller erneut: »Wir müssen uns klar werden, was im Zusammenhang mit Kunst politisch ist. Das sind doch nicht einfach die Inhalte. Vielleicht hat das Godard am besten formuliert. Er sagte, die Aufgabe bestehe nicht darin, politische Filme zu machen, sondern Filme politisch zu machen. Also, es geht um die Behandlung des Stoffes, um die Form, nicht um den Inhalt.« (GI 2 97)

Möglichkeit: das Theater für ganz kleine Gruppen (für Massen existiert es ja schon längst nicht mehr) zu benutzen, um Phantasieräume zu produzieren, Freiräume für Phantasie – gegen den Imperialismus der Besetzung von Phantasie mit vorfabrizierten Klischees und Standards der Medien. Ich meine, das ist eine primäre politische Aufgabe, auch wenn die Inhalte überhaupt nichts mit politischen Gegebenheiten zu tun haben.« (W 8 244f.) Dem impliziten Verweis auf die herausragende Bedeutung der künstlerischen Form ist die Kritik der Sprache immanent. Diese Kritik bezieht sich in erster Linie auf eine Sprache, die nur semantisch ist, bloßes Medium der Informationsvergabe, und somit ihre Qualität als Quelle sinnlicher Erfahrung einbüßt.

Eine im Drucktext gestrichene Passage aus dem Arbeitsmanuskript, die der Erwähnung und Bewertung der Hermlin-Rede im Kontext des Einverständnisdiskurses folgt, verdeutlicht Müllers Argumentation mit Blick auf die eigene schriftstellerische Arbeit. Sie liefert in der früheren Fassung zugleich das argumentative Bindeglied zu der im darauf folgenden Absatz thematisierten »Diskussion um Ästhetik und Barbarei«. »Kunst entsteht zunächst mal aus der Haltung, eine Sache ernst zu nehmen als Realität, wie immer sie beschaffen ist. // Ein anderer Punkt ist der: Wenn du willst, kannst du fast alle meine Texte nehmen, sogar noch die Rezensionen für den ›Sonntag‹ damals, sie haben – manchmal bis zur Unerträglichkeit, das will ich zugeben – diese Diskrepanz zwischen Gegenstand und Geste, wie in der Musik, zwischen Partitur und Orchester, wie bei Kleist ist das Verhältnis immer gestört, also diskrepant zwischen dem Gegenstand und dem Ausdruck, zwischen Mitteilung und Ausdruck. Das ist ja das Problem von Kleist, dieses gestörte Verhältnis zu den Stoffen. Die Stoffe waren nie seine Stoffe, aber trotzdem hat er sich den Stoffen aufgezwungen, anders konnte er es nicht schreiben. Auch den miesesten Stoff umarmte er, damit er singen konnte. Alle diese Texte sind Gesang, das ist – wie gesagt – selbst bei meinen Rezensionen so. Gesang ist der Rhythmus des Materials, den man finden muss. Es gibt Journalismus und Gesang. Das ist auch das Problem bei dieser ganzen Diskussion um Ästhetik und Barbarei.« (HMA 4487, 400f.) Die Identifikation mit dem beschriebenen Gegenstand, das Aufspüren seines Pulsschlags, führt zur Emphase des Ausdrucks, der künstlerischen »Geste«. Indem Müller konstatiert, seine frühen journalistischen Arbeiten seien nach dem gleichen Verfahren hergestellt, wie seine »poetischen« Texte auch, spielt er auf ihre im weitesten Sinne ästhetische Gleichwertigkeit an. Vergleichbare Aussagen macht Müller andernorts zu den unzähligen (gedruckten) Interviews, die er selbst Performances nennt (s. a. GI 1 155). Wie die Terminologie erkennen lässt, sind diese Texte dem Theater näher als der Literatur. Doch gilt das unter gewissen Vorbehalten für alle Texte Müllers, die als »Stellplatz der Widersprüche« (W 8 260) textuelle Inszenierungen darstellen: ein Theater der Schrift, das die Zerreißung der Körper auf der Bühne impliziert. Dass der »Gesang« des Dichters immer wieder die Gräuel der menschlich-allzumenschlichen »Vorgeschichte« (W 8 258) intoniert, liegt im Selbstverständnis des künstlerischen Ausdrucks begründet, der sich den Wunden unter den Narben verschrieben hat. Dies führt nahezu zwangsläufig zur ästhetischen Auseinandersetzung mit der Barbarei. »Problematisch ist auch die Diskussion um Ästhetik und Barbarei, um die Ästhetisierung von Barbarei durch Kunst. MACBETH war für Hacks ein Ärgernis, was ich gut verstehe. Er sagte in einem Interview, das sei ein barbarischer Text, und das Schrecklichste daran, dass er schön sei. Kunst hat und braucht eine blutige Wurzel. Das Einverständnis mit dem Schrecken, mit dem Terror gehört zur Beschreibung.« (KOS 289f.) Die Aussage bezieht sich auf den letzten Abschnitt Nietzsches ECCE HOMO. Dort

heißt es: »Im Jasagen ist Verneinen und *Vernichten* Bedingung.«<sup>661</sup> Das Einverständnis wird als die womöglich einzige Form der authentischen Auseinandersetzung mit dem Gegenstand betrachtet. Es zwingt den Künstler, Positionen einzunehmen, die für die meisten Menschen beständig hinter dem apollinischen »Schleier der Maja«<sup>662</sup> verborgen bleiben werden. Deleuze/Guattari beschreiben im Anschluss an D. H. Lawrence das Prinzip der Dichtung als Komposition des Chaos.<sup>663</sup>

Einen Konvergenzpunkt im eigenen literarischen Schaffen hat Müllers Kunstdefinition in dem Text *DER SCHRECKEN IST DIE ERSTE ERSCHEINUNG DES NEUEN*, in dem er sich auf die neben dem Orpheus-Mythos älteste Tradition eines gewalttätigen Ursprungs der Kunst beruft: Im Wettstreit zwischen Marsyas (Doppelflöte) und Apoll (Leier) um das schönste Spiel unterliegt Marsyas infolge einer List Apolls, der ihn in einer Pinie aufhängt und ihm die Haut abzieht. Die Passage aus dem dritten Teil des Essays geht auf den späteren Kommentar zu einer Brechtbearbeitung aus den fünfziger Jahren zurück.<sup>664</sup> »Die guten Texte wachsen immer noch aus finstrem Grund. Die bessere Welt wird ohne Blutvergießen nicht zu haben sein, das Duell zwischen Industrie und Zukunft wird nicht mit Gesängen ausgetragen, bei denen man sich niederlassen kann. Seine Musik ist der Schrei des Marsyas, der seinem göttlichen Schinder die Saiten von der Leier sprengt.« (W 8 210) Die Passage fasst die Aussage des gesellschafts- und sprachkritischen Essays von 1979 zusammen, die von einem Ende der Geschichte nicht sprechen will, solange die Menschheit in der blutigen

---

<sup>661</sup> Nietzsche-KSA 6, 368. In seiner Auseinandersetzung mit Nietzsches Begriff der ewigen Wiederkehr schreibt Gilles Deleuze: »Das Negative kehrt nicht wieder. Das Identische kehrt nicht wieder. Das Selbe und das Ähnliche, das Analoge und das Entgegengesetzte kehren nicht wieder. Einzig die Bejahung kehrt wieder, d. h. das Differente, das Ungleichartige. Wie groß die Angst, bevor man aus einer derartigen selektiven Bejahung Freude gewinnt: Nichts davon, wodurch die ewige Wiederkunft verneint wird, kehrt wieder, nicht der Mangel, nicht das Gleiche, einzig das Exzessive kehrt wieder. [...] Die ewige Wiederkunft ist nicht der Effekt des Identischen auf einer ähnlich gewordenen Welt, sie ist dem Chaos der Welt nicht als äußere Ordnung übergestülpt, die ewige Wiederkunft ist im Gegenteil die innere Identität von Welt und Chaos, Chaosmos.« (Deleuze 1992, 371)

<sup>662</sup> s. a. Nietzsche-KSA 1 28f.; Schopenhauer-ZA 1, 438

<sup>663</sup> »Unablässig stellen die Menschen einen Schirm her, der ihnen Schutz bietet, auf dessen Unterseite sie ein Firmament zeichnen und ihre Konventionen und Meinungen schreiben; der Dichter, der Künstler aber macht einen Schlitz in diesen Schirm, er zerreißt sogar das Firmament, um ein wenig freies und windiges Chaos hereindringen zu lassen und in einem plötzlichen Lichtschein eine Vision zu rahmen, die durch den Schlitz erscheint, die Schlüsselblume von Wordsworth oder der Apfel Cézannes, der Umriss von Macbeth oder Ahab. Nun folgt die Menge der Nachahmer, die den Schirm mit einem Stück flicken, das vage der Vision ähnelt, und die der Ausleger, die den Schlitz mit Meinungen füllen: Kommunikation. Immer weitere Künstler werden nötig sein, um weitere Schlitze anzubringen, um die notwendigen und vielleicht immer größeren Zerstörungen vorzunehmen und so ihren Vorgängern die unkommunizierbare Neuheit zurückzugeben, die man nicht mehr zu sehen vermochte. [...] Die Kunst ist nicht das Chaos, wohl aber eine Komposition des Chaos, die die Vision oder Sensation schenkt, so dass die Kunst einen Chaosmos bildet, wie Joyce sagt, ein komponiertes Chaos – weder vorausgesehen noch vorgefasst. Die Kunst verwandelt die chaotische Variabilität in chaotische Varietät, zum Beispiel die grauschwarze oder grüne Glut Grecos; die Goldglut Turners oder die Rotglut de Staëls. Die Kunst kämpft mit dem Chaos, aber um es spürbar zu machen, sogar in der Gestalt der reizendsten Person, der bezauberndsten Landschaft (Watteau).« (Deleuze/Guattari 2000, 241ff.)

<sup>664</sup> Es handelt sich um das Stück *GLÜCKSGOTT*, Müllers Versuch Brechts Fragment *DIE REISEN DES GLÜCKSGOTTS* von 1941 weiter zu schreiben. Im Vorwort zur Veröffentlichung im Rahmen des Bandes *THEATERARBEIT* der Rotbuch-Edition, entstand Mitte der siebziger Jahre ein Vorwort, in dem Müller dieses Projekt für gescheitert erklärt. Dort heißt es: »Die Häuser, die der Krieg stehen lässt, zerstört, was ihre Eignung zu Spielräumen für Hausmusik angeht, der Aufbau, das Duell zwischen Industrie und Zukunft wird nicht mit Gesängen ausgetragen, bei denen man sich niederlassen kann. Seine Musik ist der Schrei des Marsyas, der seinem göttlichen Schinder die Saiten von der Leier sprengt.« (W 3 166)

Vorgeschichte gefangen sei, auf die sich Müller im Bild des Mythos beruft. Müller sieht in der Postmoderne-Diskussion in erster Linie die Bestrebung einer Gruppe Privilegierter, die historischen Konflikte und globalen gesellschaftlichen Differenzen zu nivellieren. In dem Gedicht ORPHEUS GEPFLÜGT schildert Müller, dass es dem Künstler, der sich weigert die dunklen Seiten seiner Gegenstände zu beschreiben, nicht besser ergeht als Marsyas, dessen Kunst von seinem elementaren Leiden nicht zu trennen ist.

Der Verweis auf die Position Peter Hacks' wirft indessen Licht auf einen gänzlich anders gelagerten Konflikt. In seinem im März 1973 in »Theater der Zeit« erschienenen Aufsatz ÜBER DAS REVIDIEREN VON KLASSIKERN wirft dieser Müller im Zusammenhang mit seiner MACBETH-Bearbeitung »Vampirismus«<sup>665</sup> vor und stellt fest: »Der neueste Bearbeiter sieht nicht nur die Schönheiten seiner Vorlage nicht; er schließt vor ihnen die Augen.«<sup>666</sup> Die von Müller aus dem Material hervorgetrieben und der Vorlage hinzugefügten Grausamkeiten fokussieren die Fabel in der Tat auf einen zirkulären Verlauf von Gewaltgeschichte. Vor der Folie eines aus Müllers Sicht längst nicht abgeschlossenen Zeitalters der Repräsentation, erscheint eine solche Lesart (»Gegenstand der Bearbeitung/Inszenierung ist die Auswechselbarkeit des Menschen«, KOS 258) immerhin einleuchtend. Dass auch das Stück eine solche Perspektive verweigert ist demzufolge nur konsequent und bedeutet nicht, dass sie jenseits der Darstellung im Stück nicht existiert, wie in der späten Anmerkung Müllers eingeräumt wird: »Der Kommunismus bedeutet die Möglichkeit der wirklichen Vereinzelung, die das Ende der Auswechselbarkeit ist. Entlassung des Menschen aus der Not seiner Vorgeschichte in das Universum seiner Einsamkeit.« (ebd.) Nur *im* Kessel des scheinbar ausweglosen Kreislaufs von Mord und Gewalt kann das utopische Potenzial heranreifen, das diesen Zirkel einst zu durchbrechen imstande sein wird. Es bleibt der Arbeit der »eingekesselten« Menschheit überlassen, das Andere im Immergleichen aufzuspüren.

Im Anschluss an die Thematisierung der »Diskussion um Ästhetik und Barbarei« erklärt Heiner Müller in KRIEG OHNE SCHLACHT, in welcher Tradition er sich mit seiner Kunstdefinition wähnt. Als Vorreiter für sein eigenes ästhetisches Interesse an Schrecken und Terror dürfen neben Shakespeare, Brecht und Jünger, Poe, Lautréamont, Kafka und Faulkner, auf die in den anderen Kapiteln der Autobiografie wiederholt Bezug genommen wird, auf keinen Fall fehlen. Im Zusammenhang mit der Geburt der Kunst aus dem Geiste der blutigen Vorgeschichte des Menschen beruft er sich jedoch auf andere Gewährsmänner: Während Laclos und de Sade ihre Grabungsarbeiten in den »Finsternissen der Seele« (KOS 290) mit der »Attitüde des Moralisten, des Aufklärers« (ebd.) zu tarnen versuchen, beschreibe Genet die Abhängigkeit der Kunst vom schlechten Zustand der Welt. »Genet wurde gefragt, ich glaube von Hubert Fichte: »Wie ist das denn, wünschen Sie sich eine bessere Welt? Eine Welt nach ihren politischen Träumen.« Und Genet antwortete: »Um Gottes willen, wenn die Welt so ist, wie ich sie mir vielleicht wünsche, habe ich doch keinen Grund mehr zum Schreiben.«<sup>667</sup>

---

<sup>665</sup> Peter Hacks: Über das Revidieren von Klassikern. In: Theater heute 3/1973

<sup>666</sup> ebd.

<sup>667</sup> KOS 290. In dem erwähnten Gespräch zwischen Hubert Fichte und Jean Genet findet sich eine Passage, die das freie Zitat in KRIEG OHNE SCHLACHT bestätigt. Ausgehend von den Studentenunruhen im Mai des Jahres 1968 in Paris stellt Fichte die Frage: »Können Sie mir sagen wie Ihre politische, soziale Revolution aussehen soll?« Genet antwortet: »Nein. Denn wenn ich ehrlich bin, liegt mir gar nicht daran, dass eine Revolution stattfindet. Die aktuelle Situation, die augenblicklichen Regime erlauben mir die Revolte. Aber



Die Ironie der Aussage besteht nicht in der unmöglichen Wünschbarkeit einer besseren Welt, sondern in der notwendigen Selbstüberwindung des künstlerischen Ausdrucks. Die Vision von einer anderen Welt, vor dessen Folie die Produkte des eigenen Schaffens obsolet erscheinen, ist paradox: Die Arbeit am Paradoxon stellt die ebenso absurde wie notwendige Tätigkeit des Künstlers dar.

Müllers Alternative bezüglich der Sprache (»Schweigen der Entropie oder der universale Diskurs, der nichts auslöst und niemanden ausschließt«, W 8 212) bezieht die Literatur in den Kampf um das Überleben der Gattung ein. Auf diesem Schlachtfeld darf an Grausamkeiten und Opfern nicht gespart werden. Es sei denn, man stellt die Frage, wie Müller es im Jahr vor seinem Tod tat, noch einmal grundsätzlich anders: »Aus den Ideen sind Märkte geworden, aus dem Programm der Pariser Commune KEINER ODER ALLE die realistische Einsicht FÜR ALLE REICHT ES NICHT.« (W 8 619) Dem Umdenken in der gesellschaftlichen Teleologie Müllers entsprechend, wird eine grundsätzliche Anerkennung des Emanzipationspotenzials der Kunst in KRIEG OHNE SCHLACHT verweigert. »Man sagt, wenn schon nicht im Inhalt, dann liegt in der Form des Kunstwerks ein Vorschein einer besseren Welt. Das habe ich auch immer geglaubt, mit Brecht, dass die Schönheit der Formulierung eines barbarischen Tatbestandes Hoffnung auf die Utopie enthält. Das glaube ich nicht mehr. Irgendwann muss man die Trennung von Kunst und Leben akzeptieren. Ehrenburg wurde gefragt: ›Was ist sozialistischer Realismus?‹ Und Ehrenburg sagte ›Eine schwarze Orchidee.« (KOS 290f.) In der »Trennung von Kunst und Leben« wird der Epochenriss sichtbar. Im biografischen Bruch spiegelt sich der historische. Mit der Unfähigkeit in der schönen Formulierung die Aufhebung eines barbarischen Gegenstandes zu sehen, schwindet die Hoffnung auf das Emanzipationspotenzial der Gattung. Im Grunde formuliert Müller hier lediglich einen alten Gedanken neu. Die Kunst gewinnt volle Konsistenz gegenüber einer Empirie, die Deleuze/Guattari, beziehungsweise D. H. Lawrence als Schirm bezeichnet hatten. Sie zerreißt den »Schleier der Maja«. Dass dahinter weder eine schöne, noch eine neue Welt sich auftut, dürfte den Künstler kaum erstaunen. Das Trugbild einer im Kunstwerk realisierten Utopie im Sinne des sozialistischen Realismus erscheint in diesem Zusammenhang eher lebensfeindlich – als schwarze Orchidee.

In einem Interview für das Nachrichtenmagazin »Der Spiegel«, das Heiner Müller wenige Wochen vor Unterzeichnung des Vertrages über die Erarbeitung einer Autobiografie mit dem Verlag Kiepenheuer & Witsch auf der Frankfurter Buchmesse im Herbst 1990 mit Hellmuth Karasek, Matthias Mattusek und Ulrich Schwarz führte, findet sich die folgende Passage, die sich auf Müllers Einverständnis mit der historischen Realität in der soeben zusammengebrochenen DDR bezieht:

---

die Revolution würde mir wahrscheinlich keine individuelle Revolte gestatten. Ich kann dagegen sein. Aber wenn es sich um eine wirkliche Revolution handeln würde, könnte ich nicht dagegen sein. Ich würde ein Anhänger dieser Revolution werden und ein Mann wie ich ist kein Anhänger von irgend was, er ist ein Mann der Revolte. Mein Standpunkt ist sehr egoistisch. Ich möchte, dass die Welt sich nicht verändert, – aber achten Sie genau auf die Art, in der ich es sage – damit ich mir erlauben kann, gegen die Welt zu sein.« (Fichte/Genet 2002, 27) In der Schlusspassage untergräbt Genet allerdings die einleitende Formel (»... wenn ich ehrlich bin ...«) seiner Antwort generell: »Genet: Ich kann einem anderen nichts sagen. Anderen nichts sagen als Lügen. Wenn ich ganz allein bin, sage ich vielleicht ein bisschen Wahres. Wenn ich mit jemandem zusammen bin, lüge ich. Ich bin daneben. / Fichte: Aber die Lüge ist eine doppelte Wahrheit. / Genet: O, ja. Entdecken Sie die Wahrheit, die sich darin befindet. Entdecken Sie, was ich verbergen wollte, indem ich gewisse Sachen sagte.« (Fichte/Genet 2002, 56f.)

Ich habe nie einen Zweifel daran gehabt, dass diese DDR nicht existiert außer in Abhängigkeit von der Sowjetunion und dass die Bevölkerung hier in einem Status von Kolonisierten lebt.

*Das fanden Sie aber aus bestimmten historischen Gründen richtig?*

Das kann man so nicht sagen, weil ich Schriftsteller bin. Ich bin kein Politiker. Ich konnte damit was anfangen. Kunst hat doch nichts mit Moral zu tun.

*Nein, aber es gibt doch auch den Menschen Heiner Müller.*

Nur bedingt. Je länger man schreibt, desto mehr verbraucht man den Menschen. Was hier nützlich war zum Schreiben, ganz ohne Moral und Politik, war, dass man in einer Dritte-Welt-Situation lebte. Der Sozialismus in der DDR in seiner stalinistischen Ausprägung bedeutete weiter nichts als die Kolonialisierung der eigenen Bevölkerung. (GI 3 98)

Bereits in diesem Gespräch wird die Frage nach »Schreiben und Moral« unter dem Gesichtspunkt eines biografischen Bruchs angedeutet. Das Einverständnis mit der Situation eines historischen Appendix der eingekesselten russischen Revolution (Stalin), die Zugehörigkeit zu einer kolonisierten »Rasse« (Deleuze) und die Identifikation mit der eigenen Rolle als »Ausländer im eigenen Land« (HMA 4476) erweist sich als haltbare poetische Konstruktion, die das eigene Schreiben zwischen den Schlachtreihen der (Vor-)Geschichte des Menschen und der Perspektive einer menschlichen Geschichte angesiedelt wissen will. Der zum Zeitpunkt des Gesprächs ausgehandelte »Waffenstillstand« beendet nicht den Krieg, er unterbricht lediglich die Schlacht. Müllers Text KRIEG OHNE SCHLACHT ist das Signum dieses Epochenrisses.

## **6.17. 1977, Der dionysische Mensch**

»Das Jahr 1977 fing damit an, dass ich mal wieder in Bulgarien herumsaß.« (KOS 292) Der Satz eröffnet das kurze Kapitel »DIE HAMLETMASCHINE, 1977«. Er beinhaltet das Schweigen über einen Text, der im Rahmen Müllers Werkausgabe aus dem Nachlass veröffentlicht wurde. Was die Autobiografie als abgeschlossenen Vorgang behauptet, führt dieser Text als offene Wunde vor.

Ich sitze auf einem Balkon in Sofia und warte auf meine Frau, gegenüber die Leuchtschrift einer Fabrik mit dem Namen eines Toten. Die Revolution der Sozialismus das Vaterland in deren (dessen) Namen er getötet wurde, hat ihm seinen Namen wiedergegeben. Die Fabrik ist ein Heizkraftwerk, es wärmt die Hauptstadt. Mir fallen Sätze ein zum Fall des Traitscho Kostoff. Ich kenne andere Fälle, die Namen sind auswechselbar. Die Revolution der Sozialismus das Vaterland frisst ihre (seine) Kinder, und seit sie mit dem Kapitalismus Unzucht treibt, weil das Volk nicht mir ihr schlafen will, hat sie einen verwöhnten Gaumen. DABEI WISSEN WIR DOCH / AUCH DER HASS GEGEN DIE NIEDRIGKEIT / VERZERRT DIE ZÜGE / AUCH DER ZORN ÜBER DAS UNRECHT / MACHT DIE STIMME HEISER. Wie rabulistisch klingen heute die tragisch angestregten Verse des alt gewordenen Brecht. Ein Gespräch über Bäume beim Würgen der Nachgeburt gegen Morgen zu. Dialektik als Funktion des Terrors, Tanz auf dem Vulkan in den Eisenschuhn der Stiefmutter. Die Stimme ist Brüllen geworden, die Züge sind unkenntlich usw. Zu meiner Frau, auf die ich seit vier Stunden warte, fällt mir kein Satz ein. Ich habe keine Sprache für die Liebe. Die Sprache der

Vergewaltigten ist die Gewalt so wie der Diebstahl die Sprache der Armen der Mord die Sprache der Toten ist. Ich bin ein Kolonisierter, unter der grauweißen Clownsschminke (ist meine Haut) schwarz. Ich bin meinem Vater einen Brief schuldig, einen Neujahrsbrief. Ich habe angefangen ihn zu schreiben, zwischen zwei Ehen, an einem Neujahrsmorgen auf einem Balkon in Berlin, 3/4/5 Jahre nach dem Weggang meines Vaters aus dem Staat der seine Hoffnung und Enttäuschung war.

Drei Jahre lang habe ich angefangen und aufgehört, den Neujahrsbrief zu schreiben. Und wieder möchte ich aufhören und meine Stimme zurückziehn mein nacktes Gesicht zurücknehmen hinter das (geschlossene) Gitter Visier der Dichtung, in die Maschine des Dramas. Ich will nicht wissen wo ich herkomme wo ich hingehe wer ich bin, draußen findet die Wirklichkeit statt. Ob der Brief geschrieben wird oder nicht geschrieben, er wird nicht mehr gelesen werden, der Adressat ist unbekannt verzogen: in den Tod. Wenn meine Frau kommt, werde ich ihr nicht sagen, dass ich auf sie gewartet habe DU BIST GEGANGEN DIE UHREN / SCHLAGEN MEIN HERZ WANN / KOMMST DU

mit Erinnerung an andre Wartezeiten, in Berlin Sosopol Sofia, Gedanken an andere Frauen auf die ich gewartet habe in andern Städten, vor Geilheit zitternd in A Deine Brüste die kein Reim erreicht heulend vor Selbstmitleid in G. Maschine des Dramas, deren Sprache der Terror ist, der gegen mich ausgeübt wurde und wird und den ich wieder ausüben will und nur wieder ausüben kann in meiner Sprache die mir nicht gehört.

heulend vor Selbstmitleid GESTERN / HABE ICH ANGEFANGEN / DICH ZU TÖTEN  
MEIN HERZ / JETZT LIEBE ICH / DEINEN LEICHNAM / WENN ICH TOT BIN /  
WIRD MEIN STAUB NACH DIR SCHREIN (W 2 167f.)

Zwei Textstellen (DU BIST GEGANGEN DIE UHREN und GESTERN HABE ICH ANGEFANGEN) wurden 1992 separat im Gedichtband der Rotbuch-Ausgabe editiert. Das zweite Gedicht verwendete Müller darüber hinaus in seinem Stück DER AUFTRAG als dramatische Rede der allegorischen Figur ErsteLiebe (s. a. W 5 23). Beide Gedichte gehören der Ebene des Textes an, die das vergebliche Warten des Erzählers auf die Frau thematisieren. Es ist das Leitthema und zugleich Rahmenhandlung des stark assoziativen inneren Monologes, der sich formal an kompositorischen Mitteln der Musik und des Films orientiert. Der prosaischen Eröffnung folgt das Hinübergleiten des Blicks auf das Kraftwerk. Die »Leuchtschrift« dient als *establishing shot* für die Einführung eines politischen Diskurses über das Scheitern des Dritten Weges, der aus der Sackgasse des Sozialismus hätte hinausführen sollen. Stattdessen hat er als Hure des Kapitalismus die Ideale der kommunistischen Revolution verraten. Im Rekurs auf Brechts Gedicht AN DIE NACHGEBORENEN, das den Terror unter Berufung auf die vermeintlich bessere Zukunft dialektisch legitimiert, wird die Vergeblichkeit der emanzipatorischen Bestrebungen um eine andere Geschichte sichtbar, die von den »Eisenschuhn der Stiefmutter« Sneewittchens – einer Urszene von Gewalt im kollektiven Gedächtnis des Grimmschen Märchens – abzusehen imstande ist. Die Unkenntlichkeit und das Brüllen sind vielmehr ein Hinweis darauf, dass die finstere Zeit, von dessen perspektivischer Aufhebung im Brecht-Gedicht die Rede ist, in gänzliche Dunkelheit umgeschlagen ist, die lediglich einen ortlosen Schrei der Verzweiflung zurück gelassen hat. Der Verwerfung des Emanzipationsgedankens korrespondiert daher die Identifikation mit den Erniedrigten und Beleidigten, den Schwarzen aller Rassen, die jenseits

der gescheiterten revolutionären Bewegungen ihre eigenen subversiven Strategien entwickelt haben und von einem teleologischen Gegenentwurf zu »der finsternen Zeit«<sup>668</sup> grundsätzlich absehen: »Ich gehe in den Kampf, bewaffnet mit den Demütigungen meines Lebens« (W 5 40), erwidert der Schwarze Sasportas dem Verräter Debuissou im AUFTRAG.<sup>669</sup> Der auf die Abrechnung mit den Hoffnungen der Revolution folgende Kernsatz des Textes, »Ich habe keine Sprache für die Liebe«, wird widerlegt durch den Text selbst. Aus der Desillusionierung des Textes atmet sehnsuchtsvoll die (gescheiterte) Liebe zu einem Leben unter anderen (gesellschaftlichen) Bedingungen. Ebenso verhält es sich mit dem nicht geschriebenen Neujahrsbrief. Der Text ist als vierter, wiederum verworfener Versuch lesbar, den Neujahrsbrief an den toten Vater fertig zu schreiben. Der nicht abschließbare, weil nicht adressierbare Brief kennzeichnet den Ort der eigenen Produktivität als künstlich offen gehaltene Wunde. Er treibt die Erfahrung des Scheiterns jeweils neu »hinter das (geschlossene) Gitter Visier der Dichtung, in die Maschine des Dramas«, die vom eigenen Herkunftszusammenhang und den Unwägbarkeiten subjektiver Identität abzusehen erlaubt. Im Verlust (des Vaters) liegt die prinzipielle Möglichkeit begründet, den Brief an ein »kommendes Volk« (Deleuze) zu richten, das in der Lage sein wird, an der Überwindung seines Inhalts zu arbeiten. Allerdings spricht die Tatsache, dass der Text zu Müllers Lebenszeit nicht für die Veröffentlichung vorgesehen war, sich mithin im Wartestand der Schublade auf eine von der eigenen Gegenwart qualitativ divergente Nachwelt beruft wie das Brecht-Gedicht<sup>670</sup>, für alles andere als das Vertrauen in des Dichters in seine Mitwelt. Dem korrespondiert die erneute Blende auf den in den Wartestand versetzten Mann. Das in der Schrift vorweggenommene und zugleich verweigernde Eingeständnis der eigenen Sehnsucht ersetzt die persönliche Erfahrung des Schmerzes durch den Vers, der eine Vielzahl von gleichartigen Erfahrungen akkumuliert. Das Potenzial der poetischen Überformung besteht in der Möglichkeit des Absehens von der Einzigartigkeit subjektiver Erfahrung. Mit der Reproduktion eines am eigenen Leib erfahrenen Gewaltzusammenhangs in der Maschine des Dramas, wird der Terror hinter der eigenen Sprache als Signum einer Zeit lesbar, an deren Negation der Text ebenso arbeitet wie an seiner eigenen Aufhebung. In der Schrift erfolgt die Deterritorialisierung des Terrors, die seine Reterritorialisierung und Überwindung im Akt der Rezeption anstrebt. Die Sprache der Liebe, die aus den Schlussversen spricht, öffnet eine Perspektive dieser Einsicht über die individuelle Existenz und die materielle des brüchigen, zu Staub zerfallenden Papiers im Nachlass des Dichters hinaus.

Der Blick auf »die Leuchtschrift einer Fabrik mit dem Namen eines Toten« wird in KRIEG OHNE SCHLACHT wieder aufgegriffen: »... gegenüber dem Hochhaus, in dem Ginka eine Wohnung hatte, steht das größte Heizkraftwerk von Sofia, »Traitscho Kostoff« (KOS 292). Das Heizkraftwerk, das die Hauptstadt wärmt, spiegelt die Metaphorik des vorletzten Bildes

<sup>668</sup> Brecht-GW 9, 724

<sup>669</sup> Der Kolonisierte, so Sartre im Vorwort zu Fanons Roman DIE VERDAMMTEN DIESER ERDE, »beginnt sein neues Menschenleben mit dem Ende, er hält sich für einen potenziell Toten. Er wird getötet werden. Das heißt nicht nur, dass er das Risiko auf sich nimmt, sondern dass er sich dessen gewiss ist. Dieser potenzielle Tote hat seine Frau und seine Söhne verloren. Er hat so viele sterben sehen, dass er eher siegen will als überleben. Andre werden von seinem Sieg profitieren, nicht er, er ist zu müde. Aber diese Müdigkeit des Herzens ist der Grund für einen unglaublichen Mut. [...] Wir finden unsre Menschlichkeit diesseits von Tod und Verzweiflung, er findet sie jenseits von Folter und Tod. Ein Sohn der Gewalt, schöpft er aus ihr in jedem Augenblick seine Menschlichkeit [...].« (In: Fanon 1981, 21)

<sup>670</sup> »Gedenkt / Wenn ihr von unseren Schwächen sprecht / Auch der finsternen Zeit / Der ihr entronnen seid.« (Brecht-GW 9, 724)

der HAMLETMASCHINE: »Der Ofen blakt im friedlosen Oktober / A BAD COLD HE HAD OF IT JUST THE WORST TIME / JUST THE WORST TIME OF THE YEAR FOR A REVOLUTION« (W 4 549) Die Überführung der Terminologie der Revolution in die thermische Pathologie ihres Scheiterns in den Eröffnungsversen<sup>671</sup> des vierten Teils setzt sich im Bild der »Eiszeit« (W 4 553) am Ende der Szene fort. Die Schlusszene dreht den Blick aus der stillgestellten Horizontale der glazialen Landschaft in die eines anderen Zeitalters »harrende« Vertikale der »Tiefsee« (ebd.).

In seiner Autobiografie bestätigt Heiner Müller sein ursprüngliches Interesse an der Verlegung des Hamlet-Konfliktes in die Metropolen der erstickten Hoffnung eines reformierbaren Sozialismus, und kolportiert es zugleich. »Traitscho Kostoff war der bulgarische Rajk, er ist während der großen Säuberung hingerichtet worden. [...] Und nach der Rehabilitierung wurde dieses zentrale Heizkraftwerk von Sofia nach ihm benannt. Ich hatte einen Plan, der war schon alt, ein Hamlet-Stück zu schreiben. Mich interessierte eine Variante, Hamlet als der Sohn eines Rajk oder Slansky oder Kostoff. [...] Hamlet kommt vom Staatsbegräbnis seines Vaters nach Hause und muss weiterleben. Hamlet in Budapest. Ich stellte mir ein Zweihundert-Seiten-Stück vor, das ganze Problem aufgefächert.« (KOS 292f.) Die Genese des Stückes scheint diese Darstellung zu bestätigen. Erste Notizen zu dem Projekt »HiB«, beziehungsweise »Hamlet in B[udapest]« verweisen noch deutlich auf diesen Genesezusammenhang, der letztendlich nur noch im vierten »Akt« mit dem Titel PEST IN BUDA SCHLACHT UM GRÖNLAND explizit zum Tragen kommt, während Begriffe wie »Hamletmaschine« oder »H-Maschine« in handschriftlichen Notizen Heiner Müllers wesentlich früher auftauchen und vermutlich erst im unmittelbaren Zusammenhang mit der Entstehung des Stückes eine Symbiose mit ihm eingegangen sind.

Den zeitgeschichtlichen Hintergrund für Müllers Lesart des HAMLET bilden die politischen Verhältnisse im unter sowjetischer Oberhoheit stehenden Osten Europas nach dem Zusammenbruch des Dritten Reiches. Nachdem es 1948 infolge tiefgreifender Differenzen zum Bruch zwischen Stalin und dem jugoslawischen Staatschef Tito gekommen war, wurde Traitscho Kostoff, Vize des bulgarischen Ministerpräsidenten und Generalsekretärs der KP Bulgariens, Giorgi Dimitroff, ebenso wie der ungarische Kommunist Laszlo Rajk im Zuge einer Säuberungswelle als »Imperialistischer Agent« und »Titoist« angeklagt und im Schauprozess zum Tode verurteilt. Rajk wurde im Jahr 1956 mit einem Staatsbegräbnis rehabilitiert. Hinter seinem Sarg liefen vereint in feierlicher Trauer Witwe und Sohn des ermordeten Staatsmanns oder – aus der Sicht Müllers – die Revenants von Gertrud und Hamlet d. J. »Die Bilder der Trauerfeier für Rajk und die Beerdigungsszene in Shakespeares Stück überlagern sich, ebenso wie sich die Bilder des von Laertes angestifteten Aufstands im IV. Akt mit denjenigen vom Aufstand in Budapest überlagern konnten.«<sup>672</sup> Auch oder gerade in der sozialistischen Welt ereignet sich Geschichte in den Augen des Stückeschreibers als Wiederholung dramatischer Folien. In seinem Gedicht DAILY NEWS NACH BRECHT 1989 greift Müller im Angesicht des politischen Tauwetters eines in Selbstauflösung befindlichen Warschauer Paktes – wiederum im Rekurs auf Brechts AN DIE NACHGEBORENEN und den Volksaufstand in Ungarn 1956 – erneut das Thema dieses Staatsbegräbnisses auf; diesmal

---

<sup>671</sup> Die englische Passage zitiert T. S. Eliots 1927 geschriebenes Gedicht JOURNEY OF THE MAGI, das gemeinsam mit drei weiteren Weihnachtsgedichten unter dem Titel ARIEL POEMS erschien.

<sup>672</sup> Jean Jourdeuil: Die Hamletmaschine. In: HMH 221–227, hier 222f.

aufgehängt zwischen den Polen der Figuren des Führers der Aufständischen, Imre Nagy, und dessen Verräter und späterem Staatschef, János Kádár.

Nach einer Neuübersetzung des Stücks als Dramaturg der Volksbühne für eine Inszenierung Benno Bessons gibt Müller den Plan einer umfangreichen Bearbeitung des Hamlet in Budapest auf. Aus der Vorstellung einer weit ausgreifenden Bearbeitung ist ein »Neun-Seiten-Stück HAMLETMASCHINE« (KOS 294) als »Schrumpfkopf« (ebd.) des geplanten Zweihundert-Seiten-Stücks geworden. Das Stück, im unmittelbaren Zusammenhang mit der Übersetzungsarbeit an Shakespeares HAMLET entstanden, findet weder in Bessons Inszenierung noch auf anderen Bühnen der DDR Platz. »HAMLETMASCHINE ist damals nicht, wie ich wollte, zusammen mit HAMLET aufgeführt worden. Es war verboten bis zum Ende der DDR.« (KOS 295f.) Aber auch in der Bundesrepublik ereignet sich im Zusammenhang mit der HAMLETMASCHINE ein verdeckter Zensurfall – die Eigenzensur des Verlegers: »Das Suhrkamp Projekt scheiterte daran, dass ich unbedingt das Ulrike Meinhof-Foto nach der Strick-Abnahme darin haben wollte. Da sagte Unseld: ›Das geht nicht, das kann in meinem Verlag nicht erscheinen.‹ Für mich war das ein Ehrenpunkt. Darum ist es bei Suhrkamp nicht erschienen.« (KOS 295) Die SHAKESPEARE FACTORY erschien stattdessen als Bände 8 (1985) und 9 (1989) bei Rotbuch. Von Frankreich aus, dem Ort seiner Uraufführung (1978) in französischer Sprache, wirkte das Stück als Transformator für Müllers weltweite Rezeption.

Die Gesundschrumpfung des Materials auf seinen »postdramatischen«<sup>673</sup> Kern wird in KRIEG OHNE SCHLACHT auf die dem Stoff zugrunde liegende Dialogunfähigkeit zurückgeführt. »Was ich schon in Bulgarien gemerkt hatte, war die Unmöglichkeit, mit dem Stoff zu Dialogen zu kommen, den Stoff in die Welt des sogenannten real existierenden Sozialismus-Stalinismus zu transportieren. Es gab da keine Dialoge mehr. Ich habe immer wieder zu Dialogen angesetzt, es ging nicht, es gab keinen Dialog, nur noch monologische Blöcke, und das Ganze schrumpfte dann zu diesem Text. Auch das Thema Budapest 1956 gab keinen Dialog her, und die Geschichte der RAF, auch ein Material für das Stück, war ein einziger rasender Monolog.« (KOS 294) In der Rohfassung der Autobiografie findet Müller dafür ein Bild, das die Maschinenmetapher des Titels in ihr Gegenteil wendet, indem Drama und Maschine synonym verwendet werden. »HAMLETMASCHINE ist kein Drama. Das ist eigentlich das Ende des Dramas. Die Maschine steht, das Öl läuft raus und die Zahnräder knirschen.« (HMA 4487, 411) Die Problematik der Dialogunfähigkeit, die in der Entwicklungslosigkeit seiner permanenten Verwandlungen unterworfenen Figurationen zum tragen kommt, hatte Müller bereits unmittelbar auf die Entstehung der HAMLETMASCHINE hin argumentativ ins Feld geführt. Der Text spielt mit Gesten in einem überdeterminierten Bezugssystem der Bedeutungen. Die Sprache verweigert ihre kommunikative und verliert dadurch ihre soziale Funktion. Im Gespräch anlässlich Müllers FATZER-Bearbeitung, die Wolfgang Karge und Matthias Langhoff 1978 gemeinsam mit Kleists HOMBURG auf die Bühne des Deutschen Schauspielhauses Hamburg brachten, formuliert Müller den Ausgangspunkt seines dramaturgischen Experiments noch folgendermaßen: »Es besteht keine Substanz für einen Dialog mehr, weil es keine Geschichte mehr gibt. Ich muss andere Möglichkeiten finden, die Probleme der Restaurationsphase darzustellen [...], wo die Geschichte auf der Stelle tritt, die Geschichte einen mit ›Sie‹ anredet. Es gilt, eine neue

---

<sup>673</sup> zu diesem Begriff s. a. Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater (Frankfurt/M. 1999)

Dramaturgie zu entwickeln oder das Stückeschreiben aufzugeben.« (GI 1 54) Müller entscheidet sich während der siebziger Jahre für die erste Variante. Der Dialog verschwindet oder erscheint nur noch als literarisches Zitat. In HAMLETMASCHINE gibt es keine durch performative dramatische Rede miteinander kommunizierenden Rollenfiguren. Sprecherangaben und Aussagesubjekte sind nicht identisch, beziehungsweise fehlen ganz. Die Sprache erscheint von den Figuren bis zu einem hohen Grade abgelöst. Indem Müller das Kommunikationsmodell »Theater« in den Sprechtext zurücknimmt, befreit er die theatrale Darstellung von ihrer Abbildfunktion. Nach seiner Ansicht geht der Emanzipation des Theaters jedoch die Emanzipation des (literarischen) Textes vom Theater voraus. »Ich glaube grundsätzlich, dass Literatur dazu da ist, dem Theater Widerstand zu leisten. Nur wenn ein Text nicht zu machen ist, so wie das Theater beschaffen ist, ist er für das Theater produktiv, oder interessant.« (GI 1 18) Unter produktivem Theater versteht Müller in diesem Fall, zumindest im deutschen Kontext, ein »Theater [...] als Krieg gegen das Publikum« (GI 2 20). Nur so sei der »Widerspruch zwischen Interesse und Bedürfnis« (GI 1 22), die »Differenz [...] zwischen Erfolg und Wirkung« (ebd.) zu bewältigen. Der negative Impuls, der in der Auflösung dramatischer Folien seinen Niederschlag findet, betreibt zugleich die Rettung des Dramas.<sup>674</sup> Im Gespräch mit Sylvère Lotringer, das Müller zehn Jahre vor erscheinen der Autobiografie führt, findet sich eine grundsätzlich andere Interpretation für die Reduktion des Stückes, die ihren Grund hier weniger in der latenten Dialogunfähigkeit des Materials zu haben scheint, als vielmehr mit einem Gestus analytischer Destruktion beschrieben wird. »Mein Hauptinteresse beim Stückeschreiben ist es, Dinge zu zerstören. Dreißig Jahre lang war Hamlet eine Obsession für mich, also schrieb ich einen kurzen Text, HAMLETMASCHINE, mit dem ich versuchte, Hamlet zu zerstören. [...] Ich glaube, mein stärkster Impuls ist der, Dinge bis auf ihr Skelett zu reduzieren, ihr Fleisch und ihre Oberfläche herunterzureißen. Dann ist man mit ihnen fertig.« (GI 1 102) Aufgrund der gleichzeitigen Destruktion von Geschichte, Subjekt, Figur und Text erscheint Müllers HAMLETMASCHINE wie sein New York oder die mythologisch verminten Großbaustelle in BAU »ein Gebilde, das aus seiner eignen Explosion besteht« (W 3 394, W 8 329).

Die Radikalität, mit der Müller die eigene Arbeit seit den siebziger Jahren in Frage stellt, ist das Ergebnis der Auseinandersetzung mit der eigenen Krise, sein Schreiben der notwendige »Kampf gegen den Text der entsteht« (KOS 299) und der sein Verschwinden im Material anzeigt. »Die großen Texte des Jahrhunderts arbeiten an der Liquidation ihrer Autonomie, Produkt ihrer Unzucht mit dem Privateigentum, an der Enteignung, zuletzt am Verschwinden des Autors.« (W 8 211) Die »Zerreißen der Fotografie des Autors« (W 4 552) trägt jener Tatsache Rechnung, die einen Autor jenseits des Textes nicht kennt oder im Sinne Foucaults meint, der Autor sei eine Funktion des Textes und nichts ihm Vorausgehendes, beziehungsweise von ihm Losgelöstes. Zugleich illustriert der Akt der Zerreißen die Unverhältnismäßigkeit von Wirklichkeit und ihrer Abbildung. Andy Warhol, auf dessen Kunst sich die HAMLETMASCHINE in vielen Punkten beziehen lässt, hatte in seinen seriellen Werken immer wieder auf die grundsätzliche Ununterscheidbarkeit der Kopie vom Original hingewiesen und damit die von Platon tradierte Idee der Mimesis fundamental in

---

<sup>674</sup> »Die dramatische Kollision, die als Zentrum der klassischen Ästhetik des Dramas gelten kann, verleiht den Ereignissen den Charakter eines *Prozesses*. [...] Das Drama verspricht Dialektik. Denn die Kollision zeigt einen Prozess an, der der geschichtlichen Hoffnung zugutekommen kann, auch wenn das Drama selbst düstere Akte aufweist.« (Lehmann 1985, 107)

Frage gestellt.

Die Auseinandersetzung mit der »Restaurationsphase« treibe nicht allein den Dialog in den Monolog oder gar das Schweigen, sie bringe auch andere Konstruktionen hervor, wie die der permanenten Marginalisierung eines abstrakten Emanzipationsdiskurses, der sich immer an sozialen Tatsachen zu messen hat, deren unmittelbare Wirklichkeit der verwundbare (menschliche) Körper darstellt. »Man kann in bezug auf HAMLETMASCHINE viel konstruieren. Zunächst mal steht die Dialogunfähigkeit dieses Materials sicher für eine Stagnation. Und wenn auf der Männerebene nichts weitergeht, muss den Frauen etwas einfallen. Und so weiter. Lenin hat immer gesagt, die Bewegung kommt aus den Provinzen, und die Frau ist die Provinz des Mannes.« (KOS 295) In der Rohfassung hat der Platzhalter »und so weiter« im ansonsten identischen Text folgenden Wortlaut: »Und wenn den Weißen nichts mehr einfällt, muss den Negern was einfallen. Das ist ein ganz simpler Mechanismus. Auch ein Modell für Revolutionsgeschichte.« (HMA 4487, 410) Obschon sich das – im »und so weiter« der Druckfassung als beliebig verlängerbar gekennzeichnete – Modell vor allen Dingen durch die grobe Simplifizierung gesellschaftlich-historischer Prozesse auszeichnet, stimmt es doch mit einer Tendenz in Müllers dramatischem Schaffen der siebziger und frühen achtziger Jahre überein, in dem unterschiedliche Revolutionsmodelle zur Disposition gestellt werden: Während PHILOKTET, HORATIER, MAUSER und ZEMENT im weitesten Sinne aus der thematischen Beschäftigung mit der kommunistischen Revolution sowjetischer Provenienz (und ihrer Folgen) zurückgeführt werden können, erhält die Auseinandersetzung in DER AUFTRAG (Neger) oder QUARTETT (Frau) eine grundsätzlich neue Ausrichtung. Durch die HAMLETMASCHINE verläuft die Trenn-/Verbindungsline dieses Paradigmenwechsels mitten hindurch. Vor der Folie einer fiktiven »Dritten Welt« gewinnt Ende der siebziger Jahre das »Non-Rationale, Nicht-Weiße, Nicht-Europäische, Nicht-Männliche«<sup>675</sup> sowie die Anknüpfung an die subversiven Strategien von Minderheiten und deren Subkultur im Drama Müllers zunehmend an Konsistenz. Anders als in MAUSER und ZEMENT ist die Utopie dabei nicht mehr in der Arbeit des revolutionären Kollektivs an einer gemeinsamen Zukunft aufgehoben, sondern »jenseits oder neben der Politik« (GI 1 84) verortet. Die Protagonisten sind nicht länger die Berufsrevolutionäre vom Schlage eines A/B in MAUSER, Tschumalows und Daschas in ZEMENT, sondern die am Grunde der Lehre<sup>676</sup> angekommenen Verlierer, die »Neger aller Rassen«<sup>677</sup>. Ins Zentrum rücken die Outlaws und Irren im Sinne Foucaults, die vom Diskurs ausgeschlossen.<sup>678</sup> Dazu gehört auch der verdrängte Tod. In Form des nicht mehr Sterblichen kehrt er zurück als Krebs (»*Der Brustkrebs strahlt wie eine Sonne*«, W 4 549; »Jetzt sind wir allein / Krebs mein Geliebter«, W 5 65). Das unbegrenzte Wachstum als Metapher für die Praxis der kapitalistischen

---

<sup>675</sup> Eckardt 1992, 191

<sup>676</sup> s. a. Brecht-BFA 10, 511f.

<sup>677</sup> W 5 40. Die Formel verweist auf eine *soziale* Bestimmung des »Schwarzen« im Sinne einer Minorität. Ähnlich Deleuze/Guattari benutzt Müller den Begriff der Rasse nicht im Sinne eines biologischen Phänotyps, sondern als Produkt sozialer Interaktion.

<sup>678</sup> In WAHNSINN UND GESELLSCHAFT beschreibt Michel Foucault die Mechanismen der gesellschaftlichen Produktion von Minderheiten. Foucault selbst bezeichnet seine Arbeit über die GESCHICHTE DES WAHNSINNS IM ZEITALTER DER VERNUNFT als Versuch, die »Archäologie des Schweigens« zu schreiben, des Schweigens nämlich, das den »Monolog der Vernunft *über* den Wahnsinn« erst ermöglicht. Foucault zufolge geht es in erster Linie um kulturelle Grenzziehung, diese »obskuren Gesten, die, sobald sie ausgeführt schon wieder vergessen sind –, mit denen eine Kultur etwas zurückweist, das für sie *außerhalb* liegt«. (Foucault 1969, 8f.)



Reproduktion in allen gesellschaftlichen Bereichen verbirgt hinter der Maske des schönen Scheins die Auslöschung, das »Schweigen der Entropie« (W 8 212). Der entfesselte Lebenstrieb wird zur Funktion des Todes. »Wer nicht sterben kann, kann auch nicht leben.« (GI 3 224) Der Kapitalismus ist die Maske des Todestriebes. Krankheit wird zur Katharsis.<sup>679</sup> Der Mensch befreit sich von sich selbst. Das Potenzial dieser Krankheit für die ästhetische Produktion beschreibt Müller bereits 1980 im Gespräch mit Horst Laube: »Wir leben davon, dass die Welt so katastrophal und konfliktreich ist. Ich finde es langweilig, sich ständig auf eine mögliche Welt zu fixieren. Da entsteht keine Kunst. Kunst kann ja eine Krankheit sein. Das ist möglich, aber das ist die Krankheit, mit der wir leben. In unserer Lebenszeit ist keine Gefahr, dass wir gesund werden. Wir müssen mit dieser Krankheit und der Paradoxie, dass wir Parasiten in der Welt sind, indem wir sie ausbeuten, leben.« (GI 1 57) Evident ist diese Problematik in Müllers Auffassung von der Funktion oder vielmehr der grundsätzlichen Funktions- und Intentionslosigkeit der Kunst, durch die zugleich deren Wirksamkeit zum Tragen komme: »Der Kern ist natürlich die Haltung Genets: Die Freude über jeden Missstand, über die gebrechliche Einrichtung der Welt – denn das ist ein Motiv zum Schreiben. In einer harmonischen Welt braucht man nicht zu schreiben. Kunst hat etwas Kannibalisches. Kunst verbraucht Menschen, Kunst zerstört Menschen. Kunst ist nicht unbedingt etwas Gutes oder Humanes. Vielleicht gibt es irgendwann einmal eine Gesellschaft, in der man Kunst nicht mehr braucht. Eine humane Gesellschaft. Aber im Moment braucht man sie noch. Ich brauche sie noch. Das Wozu ist eigentlich uninteressant. Wozu Kunst? Das ist nicht meine Frage.« (GI 3 157) Stellt die westliche Welt den Versuch dar, die Differenzen und Widersprüche mittels der Demokratie – die vermeintlich humane Herrschaft der Mehrheit über die Minderheiten – zu nivellieren, ist die Position des Autors auf der Seite der mittelpunktlosen Vielheiten, die sich unter das Ganze nur scheinbar subsumieren lassen.

Die Wahrnehmung des subversiven Potenzials der Minoritäten in einer globalisierten Welt wird in KRIEG OHNE SCHLACHT sowohl auf die Bulgarien-Reise sowie die Nordamerika-Erfahrung des Erzählers zurück geführt. »Die Maschinen-Metapher hat vielleicht auch mit dem Kraftwerk gegenüber dem Haus in Sofia zu tun. Ohne die Amerika-Reise hätte ich das Stück so nicht schreiben können, überhaupt nicht ohne die West-Reisen. Wichtig war das Kafka-Buch von Deleuze und Guattari weil es von Provinz handelt, von der Mobilisierung der Provinzen. Auch die Kriminalität ist eine Provinz.« (KOS 294) Bei der Maschinenmetapher handelt es sich tatsächlich um ein dichtes intertextuelles Rhizom, das von Shakespeares Drama<sup>680</sup> über Marcel Duchamp und Andy Warhol bis hin zu Deleuze/Guattaris Wunschmaschinen im ANTI-ÖDIPUS reicht. Auf Duchamps »Junggesellenmaschine« wird in KRIEG OHNE SCHLACHT explizit hingewiesen<sup>681</sup>. Ebenso auf Warhols »factory«-

<sup>679</sup> Müller greift hier auf Artaud zurück: »... wie die Pest ist das Theater eine Krise, die mit dem Tod oder der Heilung endet.« (Artaud 1996, 34)

<sup>680</sup> Um Hamlets Wahnsinn zu illustrieren zitiert Polonius im zweiten Akt einen Brief Hamlets an seine Tochter Ophelia. In der Schlusswendung des Briefes heißt es: »whilst this machine is to him, Hamlet« (William Shakespeare: Hamlet II/2). Müller formuliert die Passage in seiner Übertragung so: »solange diese Maschine ihm gehört, Hamlet« (W 7 477).

<sup>681</sup> s. a. Müllers Gespräch mit Rolf Rühn und Petra Schmitz, das 1982 unter dem Titel »Schreiben aus Schadenfreude« in der Zeitschrift »Theater heute« erschien: »Übrigens entstand der Titel HAMLETMASCHINE ganz zufällig. Es gab den Plan, alles von mir drucken zu lassen, was mit Shakespeare zu tun hatte. Da habe ich verzweifelt einen Titel gesucht, und wir kamen auf »Shakespeare Factory«, weil ich das so schick fand. Dann gab es noch dieses Stück, für das ich noch keinen Titel hatte, und weil ich irgendeine Illustration aus einem Band von Duchamp drin haben wollte, ergab sich automatisch

Begriff, der sich hinter dem Titel der Rotbuch-Ausgabe Müllers Shakespeare-Bearbeitungen (SHAKESPEARE FACTORY) verbirgt. So findet sich etwa das Warhol-Zitat »Ich will eine Maschine sein« (W 4 553) in HAMLETMASCHINE wieder. Einen weiteren Anhaltspunkt liefert eine Passage aus der Arbeitsfassung der Autobiografie: »Mir fällt gerade ein, das ist auffällig bei Shakespeare-Manuskripten – wer weiß, ob die echt sind, aber man hält einiges doch für echte Manuskripte –, wie der schrieb. Der hatte ja keine Schreibmaschine. Das ist eine Schrift, die sich dauernd bei sich selbst aufhält. Der schreibt nicht so weg, sondern es sieht fast ornamental aus. Er malt Zeichen, und das ist der Ersatz für die Schreibmaschine. Das war eine Art Übersetzung von ihm, von dem, was direkt aus der Hand kommt, in die nächste Bewegung, in Form.« (HMA 4487, 386f.) Im Bild des Kraftwerks werden diese Diskurse lediglich gebündelt und auf den Kontext der problematischen Geschichte des Sozialismus und ihre Opfer bezogen, die der Dichter im Gedicht FERNSEHEN besingt: »Wieviel Erde werden wir fressen müssen / Mit dem Blutgeschmack unserer Opfer / Auf dem Weg in die bessere Zukunft / Oder in keine wenn wir sie ausspein.« (W 1 232)

Eine zentrale Rolle im Zusammenhang mit den von Müller als Voraussetzung für sein Schreiben bezeichneten »West-Reisen« spielt die Erfahrung von Fremde, Verfremdung und Fremd-Werden, die im Grenz-Übertritt, einem im metaphorischen wie faktischen Sinne Indie-Fremde-Gehen, ihren Ausdruck findet. »Wenn ich nicht rausgekonnt hätte, hätte ich auch nicht hierbleiben können. Ich hätte das meiste von dem, was ich geschrieben habe nicht schreiben können, ohne zu reisen.« (GI 3 77) Die Bewegung schafft die notwendige Voraussetzung einer Kunst, die von der Statuierung einer präfigurierten Idee und einer auf Versöhnung der Widersprüche im schönen Schein zielenden Intention absieht. Die »Trennung der Intelligenz von der Bevölkerung durch Privilegien« (KOS 355) treibt den Erzähler in den Raum der Kunst. Die Literatur wird der empirischen Wahrnehmung von Wirklichkeit vorgezogen. Das Primat der Texte strukturiert die Realität nach anderen Gesichtspunkten als die Ratio. In diesem Zusammenhang ist die eingestandene, möglicherweise notwendige Schuld der Intellektuellen zu sehen. »Die Schuld der Intellektuellen in der DDR, zu denen ich gehöre, besteht darin, dass sie Privilegien akzeptiert haben; die meisten wissend, dass die Privilegien sie von der Bevölkerung trennten und damit im Sinn des Regimes unschädlich machten. ›Die Weber von Apolda hungern, aber ich muss die Iphigenie in Jamben setzen.« (Goethe zu Eckermann)« (GI 3 127) Doch dem Jünger-, Benn- und Schmitt-Leser Müller ist die moralische Integrität einer Person kein Ausweis der Authentizität des von ihnen Ins-Werk-Gesetzten. Er fordert daher von einer individuellen Prädisposition des Künstlers weitgehend abzusehen. »Die Privilegien waren eine wichtige Arbeitsbedingung. Mir ist nur wichtig, was ich schreibe und was von mir übrig bleibt. Meine Person ist das sekundär.« (GI 3 136) Im Gespräch mit Eva Brenner 1987 antwortet Müller auf die Frage nach dem Stellenwert der Autorintention: »Meine Absicht und der Text sind zwei völlig verschiedene Dinge.[...] Wenn ich weiß, was ich sagen will, sage ich es. Dazu muss ich nicht schreiben.« (GI 2 99f.) In zwei Ende der siebziger Jahre entstandenen essayistischen Arbeiten werden die Begriffe ›Privileg‹, ›Subjekt‹ und ›Geschichte‹ politisch kontextualisiert: »Die Raumzeit der Kunst ist zwischen der Zeit des Subjekts und der Zeit der Geschichte. Die Differenz ist ein potenzieller Kriegsschauplatz. Hier zeigt die Frage von Foucault ihren Januskopf. Das Ende der Eliten ist

---

der Titel HAMLETMASCHINE. Das wurde dann so interpretiert: HamletMaschine = H. M. = Heiner Müller. Diese Auffassung habe ich mit Sorgfalt verbreitet.« (GI 1 155)

Programm, die Lage fordert Privilegien. Privilegien müssen bezahlt werden: zu den Arbeiten der Intelligenz gehört ihre Selbstkritik. Schon Talent ist ein Privileg, der Eigenbeitrag zur Enteignung gehört zu den Privilegien.« (W 8 215) Was in dem Text »*Und vieles / Wie auf den Schultern eine Last von Scheitern ist / Zu behalten ...* (Hölderlin)« wie die Einführung stalinistischer Moralkategorien in die Funktionsmechanismen der Kunst daher kommt, ist vielmehr der Versuch, die Rolle des Künstlers in einem gesellschaftlichen Gefüge zu lokalisieren, das perspektivisch die Überwindung der Kunst impliziert. In der MÜLHEIMER REDE wird noch deutlicher auf einen Typus der Kunst hingewiesen, die von ihrem Produzenten weitgehend absehen muss. Zugleich stellt die Kunst den Versuch dar, die antagonistischen Widersprüche von subjektiver Zeit und objektiven Erfordernissen gesellschaftlicher Emanzipation in einem ästhetischen Modell zu verklammern. »Nur der zunehmende Druck authentischer Erfahrung entwickelt die Fähigkeit, der Geschichte ins Weiße im Auge zu sehen. Die Raumzeit der Kunst ist zwischen der Zeit des Subjekts und der Zeit der Geschichte, die Differenz ein potenzieller Kriegsschauplatz.« (W 8 219) Die Betrachtung der Kunst als experimentelles Schlachtfeld für geschichtliche Prozesse, auf dem Autor nicht notwendig die Zentralperspektive einnimmt, wird in der HAMLETMASCHINE aufgerufen. »In der Einsamkeit der Flughäfen / Atme ich auf Ich bin / Ein Privilegierte Mein Ekel / Ist ein Privileg / Beschirmt mit Mauer / Stacheldraht Gefängnis« (W 4 552). Der Ekel über die »Armut ohne Würde« (ebd.) legitimiert die Lethargie des Intellektuellen, seine Unfähigkeit zu handeln, die im HAMLET zum tragischen Paradigma wird. Wie Nietzsche verwendet Müller in der HAMLETMASCHINE die Metapher des »Eckels« als Chiffre für die affektive Ablehnung der Realität durch den »dionysischen Menschen«<sup>682</sup>.

Die Zerreißung der Imago des Intellektuellen als Repräsentanten der Gesellschaft, zeigt den Künstler nurmehr als Symptom einer erkrankten Zeit. DIE HAMLETMASCHINE verhandelt das Scheitern der revolutionären Hoffnung als das Scheitern des Intellektuellen. HAMLET »ist ein Stück über einen jungen Mann, der Mitglied der herrschenden Schicht ist und der durch Wittenberg auch ein Intellektueller geworden ist. Es geht um einen Riss zwischen zwei Epochen. Und in diesem Riss geht er unter.« (WT 43) Shakespeares HAMLET gilt Müller als Paradigma für »das Versagen von Intellektuellen in bestimmten historischen Phasen, das vielleicht notwendige Versagen«. Es ist »ein stellvertretendes Versagen« (W 8 241). Im Anschluss an Foucault konstatiert Müller: »... da der Intellektuelle kein Repräsentant mehr sein kann, kann er nur noch Symptom sein oder sich als Symptom zur Verfügung stellen – und als Dokument.« (W 8 244) Der »*Rückzugsbewegung in den Kopf des Autors*« (GI 1 57) korrespondiert die Autopsie: die Öffnung und Veröffentlichung des Autors als Teil des Materials. Die Aufgabe repräsentativen Sprechens durch den Autor schreibt ihn zugleich als Stoff in das Stück wieder ein. Prospero – »der untote Hamlet« (W 8 337) und Müllers

---

<sup>682</sup> »Die Verzückerung des dionysischen Zustandes mit seiner Vernichtung der gewöhnlichen Schranken und Grenzen des Daseins enthält nämlich während seiner Dauer ein lethargisches Element, in das sich alles persönlich in der Vergangenheit Erlebte eintaucht. So scheidet sich durch diese Kluft der Vergessenheit die Welt der alltäglichen und der dionysischen Wirklichkeit von einander ab. Sobald aber jene alltägliche Wirklichkeit wieder ins Bewusstsein tritt, wird sie mit Ekel als solche empfunden; eine asketische, willenverneinende Stimmung ist die Frucht jener Zustände. In diesem Sinne hat der dionysische Mensch Ähnlichkeit mit Hamlet: beide haben einmal einen wahren Blick in das Wesen der Dinge getan, sie haben erkannt, und es ekelt sie zu handeln; denn ihre Handlung kann nichts am ewigen Wesen der Dinge ändern, sie empfinden es als lächerlich oder schmachvoll, dass ihnen zugemutet wird, die Welt, die aus den Fugen ist, wieder einzurichten. Die Erkenntnis tötet das Handeln, zum Handeln gehört das Umschleiertsein durch die Illusion« (Nietzsche-W 1, 48)

Alternative zum Dänenprinzen – zerbricht seinen Zauberstab als Antwort auf den Vorwurf Calibans: »YOU TAUHGT ME LANGUAGE AN MY PROFIT ON'T IS I KNOW HOW TU CURSE« (ebd.). Der Rest ist Schweigen. Die Sklaven haben das letzte Wort.

## 6.18. 1980, Der Kampf gegen den Text

Das 1979 entstandene Stück DER AUFTRAG verdeutlicht erneut, wie eng Rezeption und Produktion im Werk Müllers beieinander liegen. »AUFTRAG wollte ich machen, seit ich die Geschichte DAS LICHT AUF DEM GALGEN von Anna Seghers gelesen hatte. LICHT AUF DEM GALGEN ist ihre Auseinandersetzung mit dem Stalinismus: Napoleon/Stalin, der Liquidator der Revolution.« (KOS 297) Wie frühere Bezugnahmen auf den Stoff bei Anna Seghers belegen, beschäftigt die Thematik des (gescheiterten) Revolutionsexports Müller bereits seit den frühen fünfziger Jahren. »Mich interessierte vor allem das Motiv des Verrats, auch wegen meines Reiseprivilegs. Die Seghers beschreibt das so: Beim Halt auf einem Hügel in Jamaika, als in dem Jakobiner Debuissou er hat die Nachricht vom 18. Brumaire bekommen und weiß, dass die Revolution vorbei ist – zum ersten Mal ›die Stimme des Verrats‹ zu sprechen beginnt, sieht er zum ersten Mal, wie schön Jamaika ist.« (KOS 297) »In der Zeit des Verrats/ Sind die Landschaften schön« (W 1 45), heißt es in den Schlussversen von Müllers frühem Gedicht MOTIV BEI A. S. Das Gedicht beschreibt nicht lediglich die Crux jeglichen emanzipatorischen Bestrebens des Menschen, sondern formuliert zugleich pointiert ein Grundproblem jeder künstlerischen Produktion: die ästhetische Empfindung als Sündenfall im Kampf um die gesellschaftlich-soziale Emanzipation des Menschen. Die Schönheit der Welt wird zur Maske des Verrats. Daraus resultiere Müller zufolge der jakobinische Instinkt des Banausentums der Revolutionäre in Kunstfragen. »Die Kraft für die notwendigen Säuberungen reicht höchstens bis in die zweite Generation. Schon die dritte Generation fängt an, musische Neigungen zu entwickeln. Von da ab wird ein neuer Tanz gefährlicher als eine Armee.« (KOS 351) Vor dieser Folie wird der revolutionäre Terror auch zum Kampf gegen die Versuchung durch die Schönheit. Wem diese Versuchung fremd ist, hat keinen Begriff davon, »was Extase ist«<sup>683</sup>, weiß Jean Genet. Sie ist der Stachel im Fleisch der Revolution, der im AUFTRAG in Gestalt der verführerisch tanzenden ErsteLiebe auftritt. Als *instrumentum diaboli* trägt ihr Tanz die Züge ästhetischer Verführungskraft. Im Schönheitsempfinden sind, wie etwa im dionysischen Rausch, der Genuss nachlassender Ich-Spannung und die »Schrecken/Freuden der Verwandlung« (W 8 177) aneinander gekoppelt. »Denn das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen«<sup>684</sup>, heißt es bei Rilke. In seinem frühen Gedicht BILDER verkehrt Müller diesen Befund: »Denn das Schöne bedeutet das mögliche Ende der Schrecken« (W 1 14). Es sei daran erinnert, wie die Wirkung der frühen Rilke-Lektüre in einen Akt der Verlachung einmündete (s. a. KOS 31). Bereits Schiller glaubte in der Schönheit eine potenzielle Gefahr für die Wahrheit entdecken zu können. »Das Erhabene verschafft uns also einen Ausgang aus der sinnlichen Welt, worin uns das Schöne gern immer gefangen halten möchte. [...] Schon der Zweck der Natur bringt es mit sich, dass wir der Schönheit zuerst entgeneilen, wenn wir noch vor dem

---

<sup>683</sup> Genet 1988, 88

<sup>684</sup> Rilke-SW 1, 685

Erhabenen fliehn; denn die Schönheit ist unsere Wärterin im kindischen Alter und soll uns ja aus dem rohen Naturzustand zur Verfeinerung führen. Aber ob sie gleich unsre *erste Liebe* ist und unsre Empfindungsfähigkeit für dieselbe zuerst sich entfaltet, so hat die Natur doch dafür gesorgt, dass sie langsamer reif wird und zu ihrer völligen Entwicklung erst die Ausbildung des Verstandes und Herzens abwartet. Erreichte der Geschmack seine völlige Reife, ehe Wahrheit und Sittlichkeit auf einem bessern Weg, als durch ihn geschehen kann, in unser Herz gepflanzt wären, so würde die Sinnenwelt ewig die Grenze unsrer Bestrebungen bleiben. [...] Nur wenn das Erhabene mit dem Schönen sich gattet, und unsre Empfänglichkeit für beides in gleichem Maß ausgebildet worden ist, sind wir vollendete Bürger der Natur, ohne deswegen ihre Sklaven zu sein und ohne unser Bürgerrecht in der intelligiblen Welt zu verscherzen.«<sup>685</sup> Für Freud dagegen stand der kulturelle Fortschritt im Dienst des konservativen, auf der »Wiederherstellung von Früherem«<sup>686</sup> beruhenden Triebes permanenter Todesproduktion<sup>687</sup>. Auch die Hauptfigur Büchners DANTONS TOD – auf das sich Müller mit DER AUFTRAG explizit und anspielungsreich bezieht – nennt seine Frau Julie sein »süßes Grab«<sup>688</sup>, da er bei ihr die Ruhe zu finden meint, die seines Lebens letzte Erfüllung ist. Die Einsamkeit des historischen Auftrags füllt die Stelle geschichtlichen Scheiterns und persönlichen Versagens mit dem sinnlichen Begehren, das Ruhe und Vergessen verspricht. »Die Leute sagen, im Grab sei Ruhe, und Grab und Ruhe seien eins. Wenn das ist, lieg ich in deinem Schoß schon unter der Erde. Du süßes Grab, deine Lippen sind Totenglocken, deine Stimme ist mein Grabgeläute, deine Brust mein Grabhügel, und dein Herz mein Sarg.«<sup>689</sup> Der Verrat erscheint hier, wie im Falle Debuissons, als Regressionsphantasie, als Sehnsucht nach Tod, Vergessen und endgültiger Ruhe, als Verweigerung jeglichen Handelns. Doch noch diese Ruhe ist ein Privileg, entsprechend der Reisefreiheit des Erzählers in KRIEG OHNE SCHLACHT, erkaufte mit dem (Informations- und Konsum-)Hunger der Massen. »Irgendwo werden Leiber zerbrochen, damit ich wohnen kann in meiner Scheiße« (W 4 552), heißt der zynische Selbstkommentar des Hamletdarstellers über seinen narzisstischen Rückzug im vierten Teil der HAMLETMASCHINE.

---

<sup>685</sup> Schiller-SW 5, 799ff. (Hervorhebung LDR)

<sup>686</sup> Freud-SA 3, 247

<sup>687</sup> »Vielen von uns mag es auch schwer werden, auf den Glauben zu verzichten, dass im Menschen selbst ein Trieb zur Vervollkommenheit wohnt, der ihn auf seine gegenwärtige Höhe geistiger Leistung und ethischer Sublimierung gebracht hat und von dem man erwarten darf, dass er seine Entwicklung zum Übermenschen besorgen wird. Allein ich glaube nicht an einen solchen inneren Trieb und sehe keinen Weg, diese wohlthuende Illusion zu schonen. Die bisherige Entwicklung des Menschen scheint mir keiner anderen Erklärung zu bedürfen als die der Tiere, und was man an einer Minderzahl von menschlichen Individuen als rastlosen Drang zu weiterer Vervollkommenheit beobachtet, lässt sich ungezwungen als Folge der Triebverdrängung verstehen, auf welche das Wertvollste an der menschlichen Kultur aufgebaut ist. Der verdrängte Trieb gibt es nie auf, nach seiner vollen Befriedigung zu streben, die in der Wiederholung eines primären Befriedigungserlebnisses bestünde; alle Ersatz-, Reaktionsbildungen und Sublimierungen sind ungenügend, um seine anhaltende Spannung aufzuheben, und aus der Differenz zwischen der gefundenen und der geforderten Befriedigungslust ergibt sich das treibende Moment, welches bei keiner der hergestellten Situationen zu verharren gestattet, sondern nach des Dichters Worten »ungebändigt immer vorwärts dringt« (Mephisto im *Faust*, I (4. Szene), Studierzimmer). Der Weg nach rückwärts, zur vollen Befriedigung, ist in der Regel durch die Widerstände, welche die Verdrängungen aufrechterhalten, verlegt, und somit bleibt nichts anderes übrig, als in der anderen, noch freien Entwicklungsrichtung fortzuschreiten, allerdings ohne Aussicht, den Prozess abschließen und das Ziel erreichen zu können.« (Freud-SA 3, 251f.)

<sup>688</sup> Büchner-WuB 9

<sup>689</sup> ebd.

Der Mann im Fahrstuhl, ein Prosa-Intermedium in Müllers Stück, vollzieht paradigmatisch Müllers autobiografische Schrift nach. Zielloos (»mein Gang ist ein Spaziergang«, W 5 32f.) und ohne Daseinsberechtigung (»ich bin nicht einmal ein Messer wert oder den Würgegriff von Händen aus Metall«, W 5 33) geht das Subjekt der Erzählung in eine Landschaft hinein, »die keine andere Aufgabe hat als auf das Verschwinden des Menschen zu warten« (ebd.). Der Verabschiedung anthropozentrischen Denkens der Aufklärung folgt die Abdankung des Menschen und sein Verschwinden in der Landschaft. »Die Landschaft dauert länger als das Individuum. Inzwischen wartet sie auf das Verschwinden des Menschen, der sie verwüstet ohne Rücksicht auf seine Zukunft als Gattungswesen« (KOS 322), heißt es im Kapitel »VERKOMMENES UFER« in KRIEG OHNE SCHLACHT. Müller begreift die Rückeroberung des Raumes durch die Natur auch als Chance, einer durch Industrie und Technologie immens beschleunigten »tötenden« Zeit Widerstand zu leisten. (s. a. GI 1 59) »... der Mensch verschwindet wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand.«<sup>690</sup> Der Text ist sprecherlos, vielleicht nur noch der Widerhall von Worten in einer Landschaft, die die Spuren einer vergangenen Kultur beinahe schon ausgelöscht hat. In seiner Autobiografie beschreibt Müller die Genese des Prosa-Intermediums als fiktionalisiertes Theater der Erinnerung: »Schreiben konnte ich das Stück erst nach einem Aufenthalt in Mexico und in Puerto Rico. Vorher hatte ich keine Dramaturgie dafür. In Mexico fand ich die Form. Der zweite Teil des Fahrstuhl-Texts in dem Stück ist ein Traumprotokoll, der Traum das Produkt eines Nachtgangs von einem abgelegenen Dorf zur Hauptverkehrsstraße nach Mexico City, auf einem Feldweg zwischen Kakteenfeldern, kein Mond, kein Taxi. Ab und zu tauchten dunkle Gestalten wie von Goya-Bildern auf, gingen an uns vorbei, manchmal mit Taschenlampen, auch mit Kerzen. Ein Angst-Gang durch die Dritte Welt.« (KOS 297) Eine frühere Fassung bindet den Traum topografisch an einen der unzähligen Bulgarien-Aufenthalte zurück, aber »Bulgarien passte da nicht rein« (HMA 4487, 414). Die Beschreibung des Entstehungszusammenhangs manifestiert sich in einem neuen Text, der sowohl als Kommentarebene zum Stücktext gelesen werden kann, zugleich jedoch in seiner konkreten Materialität eine eigenständige poetische Qualität aufweist, die im Spiegel des Stückes erscheint. Die Traumstruktur stellt bereits eine ästhetische Überformung des realen Erinnerungsvermögens dar und wertet das Bildgedächtnis erheblich auf. Die Beschreibung des Alp-Traumes stellt ein romantisches Szenario des ins bildhaft nach Außen projizierten Unbewussten dar. Während die Arbeitsfassung noch mehr empirisches Material enthielt, erscheint das Resultat der Endredaktion deutlich pointierter hinsichtlich der Betonung der im Traum-Text aufgehobenen poetischen Dimension des Angst-Ganges.

Die grundlegende Bedeutung des Traumes als ästhetischer Kategorie wird in einem anderen Abschnitt der Autobiografie beschrieben. »Mich hat immer die Erzählstruktur von Träumen interessiert, das Übergangslose, die Außerkraftsetzung von kausalen Zusammenhängen. Die Kontraste schaffen Beschleunigung. Die ganze Anstrengung des Schreibens ist, die Qualität der eignen Träume zu erreichen, auch die Unabhängigkeit von Interpretation. Die besten Texte von Faulkner haben diese Qualität. Malraux beschreibt FREISTATT als den Einbruch der antiken Tragödie in den Kriminalroman. Wenn man Faulkner liest, liest man einen Fluss. Seine Menschen sind Landschaften.« (KOS 298) Was Müller in KRIEG OHNE SCHLACHT

---

<sup>690</sup> Foucault 1971, 462

mit Malraux an Faulkners Texten ausmacht<sup>691</sup>, haben Deleuze/Guattari im Begriff der »Kriegsmaschine« philosophisch zu fassen versucht: »... wenn man damit aufhört, dem Fließen eines laminaren Stroms in eine festgelegte Richtung zuzusehen und von einem wirbelnden Strom mitgerissen wird; wenn man sich auf die kontinuierliche Variation von Variablen einlässt, anstatt daraus Konstanten abzuleiten.«<sup>692</sup> Das mit dem »Folgen« in Beziehung stehende Denksystem ist ein »Denken des Außen – ein Gegendenken«<sup>693</sup>. Dieser an Nietzsche geschulte Typus des Denkens hängt mit einer absoluten Einsamkeit<sup>694</sup> zusammen, die »eine extrem bevölkerte Einsamkeit [ist], wie die Wüste selber, eine Einsamkeit, die schon mit einem künftigen Volk verknüpft ist, [...] die nur durch dieses Volk existiert, obwohl es noch nicht da ist ... [Es ist] ein Denken, das sich mit äußeren Kräften herumschlägt, statt in eine innere Form gebettet zu sein, das mit Schaltstellen funktioniert, statt ein Bild herzustellen, ein Ereignis-Denken statt eines Gegenstand-Denkens, ein Problem-Denken statt eines Substanz- oder Theorem-Denkens. Ein Denken, das sich ein Volk herbeiwünscht, statt sich für einen Minister zu halten.«<sup>695</sup> Im Gegensatz zum »klassischen« Bild des Denkens<sup>696</sup>, das mit zwei Universalien operiert – »mit dem Ganzen als Grundlage des Seins oder als Horizont, der es umgibt, und mit dem Subjekt als Prinzip, das das Sein in ein *Sein für uns* verwandelt«<sup>697</sup> – gründet sich diese Form des Denkens weder auf eine allumfassende Totalität, noch auf das universale, denkende Subjekt, sondern im Gegenteil auf ein »grenzenloses Umfeld« – das ein glatter Raum ist, »Steppe, Wüste oder Meer«<sup>698</sup> – und auf eine einzelne »Rasse«<sup>699</sup>.

Im nachfolgenden Kapitelverlauf ist die Rede von den eigenen Regiearbeiten im Zusammenhang mit DER AUFTRAG: »1980 im dritten Stock der Volksbühne, [...] meine erste Regiearbeit überhaupt, und 1982 in Bochum [...] Es war keine Wiederholung, in der DDR ein Zeitstück, in Bochum ein fernes Märchen.« (KOS 298) Die Aussage impliziert das Verhältnis der jeweiligen Inszenierungs-Orte zum utopischen Gehalt des Stücks. Während der Verrat des Debuissou in Ostberlin als aktuelles Dilemma der kommunistischen Revolution

<sup>691</sup> Malraux will in seinem Vorwort zur FREISTATT den »psychologischen Zustand [der] Faszination« in die Ästhetik eingeführt wissen. Diesem Zustand liege die Einsicht in die »Notwendigkeit« zugrunde, die bei Faulkner mit der obsessiven Bejahung des »Unabänderlichen« korrespondiere, welche bei ihm allein dazu diene, »den Menschen zu erdrücken [...] Doch nicht um sich davon zu befreien, drückt der tragische Dichter aus, was ihn fasziniert (das Objekt der Faszination erscheint dann im nachfolgenden Werk), sondern um dessen Natur zu verwandeln; denn indem er ihm mit anderen Elementen Ausdruck gibt, schafft er ihm Eingang ins Universum der gestalteten und beherrschten Dinge. Er verteidigt sich gegen die Herzensangst nicht, indem er sie selbst zum Ausdruck bringt, sondern indem er etwas anderes mit ihr ausdrückt und sie so ins Universum wieder einführt. Die tiefste Faszination, die des Künstlers, holt ihre Kraft aus dem Umstand, dass sie gleichzeitig Schrecken ist und die Möglichkeit, ihn begreifend zu gestalten. / Die Freistatt – das ist der Einbruch der griechischen Tragödie in den Kriminalroman.« (Malraux 1986, 9ff.)

<sup>692</sup> Deleuze/Guattari 1992, 512

<sup>693</sup> Deleuze/Guattari 1992, 518

<sup>694</sup> Müller spricht vom Kommunismus als totaler Vereinzelung – im Gegensatz zum »Kollektiv der Konsumenten«: »Der Kommunismus vereinzelt, der Kapitalismus uniformiert.« (JN 25)

<sup>695</sup> Deleuze/Guattari 1992, 518ff.

<sup>696</sup> Gemeint ist hier das rationalistische Denken der Aufklärung, das Horkheimer/Adorno in ihrer DIALEKTIK DER AUFKLÄRUNG als »Organ der Herrschaft« bezeichnen. (s. a. Horkheimer/Adorno 1969, 137)

<sup>697</sup> Deleuze/Guattari 1992, 521 (Hervorhebung im Original)

<sup>698</sup> s. a. die utopisch codierten Landschaften in Müllers Texten (Tiefsee (HAMLETMASCHINE), Steppe/Savanne (BILDBESCHREIBUNG, ANATOMIE TITUS) etc.)

<sup>699</sup> Rasse wird bei Deleuze/Guattari nicht biologisch definiert, sondern sozial: als unterdrückte Minorität, die, wie im »Kafka«-Buch erläutert, durchaus die quantitativ stärkste Gruppe innerhalb eines sozialen Gefüges darstellen kann.

rezipiert werden konnte (der »real existierende Sozialismus« als Verharren im Status quo infolge der Aufgabe der in den Staaten des Ostblocks eingekesselten Revolution), blieb dem Westen allein der Blick auf den exotischen Zirkus der »Erinnerung an eine Revolution«, deren Zielstellung sie absurder Weise in der real existierenden bürgerlichen Demokratie längst verwirklicht zu sehen glaubte. Allein dem Erzähler verschafft die Inszenierungsarbeit eine Differenzerfahrung infolge der Wiederholung: »Wenn man jahrzehntelang Stücke schreibt, merkt man irgendwann, dass man sich wiederholt. Das Handwerk wird mechanisch. Bestimmte Wendungen tauchen immer wieder auf, die gleichen Motive. Ein Medikament dagegen ist, die Texte selbst zu inszenieren. Dann lösen sich die Versteinerungen auf. Inszenieren ist meine einzige Möglichkeit meine Texte zu vergessen, ein Befreiungsakt, eine Therapie. Vor und nach der Probe weiß ich sie auswendig, auf der Probe sind sie fremd und gehören den Schauspielern. Das entspannt wie (umgekehrt) das Übersetzen fremder Texte. Das eigentliche Schreiben ist ein Kampf gegen den Text, der entsteht.« (KOS 298f.)

Im Fragment einer Arbeitsfassung des Textes aus dem Privatbesitz des Regisseurs Stephan Suschke finden sich die Aussagen über die Regiearbeiten Müllers im Zusammenhang mit DER AUFTRAG unter der separaten Kapitelüberschrift »31. Die eigenen Inszenierungen«. Die oben zitierte Beschreibung der beiden Inszenierungen von DER AUFTRAG in Berlin und Bochum finden sich als handschriftliche Passage der Reflexion über die eigenen Inszenierungsarbeit vorangestellt. Es folgt die stark modifizierte Passage der eigentlichen Reflexion, deren ursprüngliche, unter dem Korpus der letzten redaktionellen Überarbeitung durchscheinende Gestalt, das AUFTRAGS-Kapitel beschließt: »Das Problem, wenn du über Jahrzehnte nur schreibst, ist doch, dass man sich wiederholt. Auch bei Shakespeare merkt man das, weil das ein Riesenopus ist, zweiunddreißig Stücke. Da merkt man, wie oft er sich wiederholt hat, dass heißt, die handwerklichen Fähigkeiten werden irgendwann mechanisch. Du merkst nicht mehr, was du tust. Es wird einem einfach todlangweilig, über Dramaturgie nachzudenken, das ist dann wie Rad fahren, ein Reflex. Aber damit entsteht auch die Tendenz zur Wiederholung, die man selber gar nicht bemerkt. Nur wenn du mal zurückguckst, merkst du, wie oft du dich wiederholt hast. Ich meine das gar nicht inhaltlich, thematisch, sondern formal, bestimmte Wendungen, die immer wieder auftauchen, ganz abgesehen von Motiven, die immer wieder kommen. Auch bei Shakespeare ist das ganz auffällig, es ist so, wie wenn du Berufsringer bist und du hast viele Auftritte, immer andere Gegner, aber die Griffe sind doch irgendwie gleich. Das andere ist, dass die eigenen Sachen für einen selbst fest werden, versteinern. Das ist auf die Dauer etwas belastend, die Versteinerung der eigenen Produkte. Ein Mittel dagegen, ein Medikament besteht darin, die Texte zu inszenieren, dann lösen sich diese Versteinerungen wieder auf. Es wird wieder meine eigene Formbare Masse. Ich habe es sofort daran gemerkt, dass ich beim Inszenieren plötzlich meine eigenen Texte nicht mehr auswendig kann. Es ist für mich die einzige Möglichkeit, meine Texte zu vergessen. Das ist also auch eine Therapie für mich selber. Ich habe erst spät angefangen, selbst zu inszenieren. Es wäre auch gar nicht gut, wenn ich mehr machen würde. Jedes Jahr einmal ist das Höchste, denn ich muss dazwischen schreiben, sonst wird das Schreiben zu unwichtig. Inszenieren ist eine Entspannung, so ähnlich wie Übersetzen. Viele Leute glauben, dass ich das nur mache, weil ich keine Lust mehr habe zu schreiben. Das ist Quatsch. Ich brauche das umgekehrt, um wieder schreiben zu können. Ich muss dieses Zeug auflösen, diese Steine, und das kann ich, wenn ich es inszeniere. Dann kriege ich ein passives Verhältnis zu den Texten, und dann werden die Texte auf [einmal] passiv und sind nicht mehr steif. Das Schreiben ist ja auch



immer ein Kampf gegen den Text, den ich gerade schreibe. Es klingt absurd, aber es ist wirklich so. Das Schreiben ist ein Kampf gegen den Text, der entsteht.«<sup>700</sup> Das Schreiben über einen längeren Zeitraum, insbesondere bedingt durch den permanenten Rückgriff auf Jahrzehnte alte Stoffe, führt zur Kanalisierung der Denkprozesse, die der Schrift zugrunde liegen. Die Bahnen in denen dieses Denken verläuft, werden zu Gräben, schließlich furchen tiefe Schluchten das Denken des Autors, die sein Schreiben dauerhaft perforieren. Doch der Schreibvorgang bleibt – selbst im Verhältnis zur Inszenierungsarbeit – etwas Lebendiges, das sich im agonalen Verhältnis zum Ergebnis des eigenen Schreibens – dem Text – manifestiert. Die Metapher von der Schrift als Schlachtfeld hat Heiner Müller in seiner Autobiografie geschickt an den Anfang gestellt. Im Bezugsfeld des Zitats aus LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN (»Soll ich von mir reden Ich wer / von wem geht die Rede wenn / von mir die Rede geht Ich wer ist das«, KOS 9) und dem Eröffnungssatz des ersten Kapitels (»Ich war eine schwere Geburt«, KOS 13) entsteht, vorzüglich in einer Reihe von Notizen und Versuchen am Rande der Herstellung einer Druckfassung der Autobiografie, ein dichtes Geflecht an Metaphern bellizistischen Ursprungs, die sich nicht zuletzt im Titel niederschlagen. Es entsteht der Eindruck, der poetische Text sei nicht vorderhand Resultat der Auseinandersetzung mit einem Gegenstand, sondern zeichnet den Frontverlauf im Kampf um eine einvernehmliche Existenz mit diesem Gegenstand nach. Das eigentliche Problem ist eines der Fixierung (Front/Text), die den Gegenstand und die Auseinandersetzung mit ihm im Schreibprozess tendenziell abschließen will: »Die zu frühe Ordnung beschneidet das Material.« (GI 2 64) Man möchte dem entgegensetzen: Die zu späte Ordnung ist die Lücke im Werk. Gelegentlich werden einzelne Textteile aus der Front heraus gesprengt und neuen Texten, als Brückenköpfe neuer Schlachten, eingestellt. So entsteht eine komplexe Verweisstruktur, die mitunter eher die Differenzen unter den Wiederholungen sichtbar macht<sup>701</sup>, als sich in starren Bahnen als identisch zu erweisen. Auch hier werden Erstarrungen als Befreiungsakte lesbar. Abgesehen davon, dass Texte nicht nur im Theater arbeiten, wird sich das Verhältnis zur eigenen Schrift von Wort zu Wort wandeln. Denn der Text ist die Realität des Autors, nicht das Eigentum des Künstlers. In diesem Sinne wäre auch der abgeschlossene Text kein Totenschrein, sondern ein unendlich fortschreibbares Palimpsest.

---

<sup>700</sup> SUSCHKE 525f., die Zählung wurde mit der Überarbeitung handschriftlich redigiert in 435a und 435b, während die vorangegangene Passage, die eine Fax-Signatur vom »6. April 1992 / 15:57 Uhr« trägt, von 418 auf handschriftlich 435 geändert wurde. Eine auf der Folgeseite mit der Zählung 435c handschriftlich überarbeitete Passage über Schauspieler fehlt in KRIEG OHNE SCHLACHT: »Schauspieler in der DDR, wenn sie gut waren, hatten eine kriminelle Energie. Im Westen wären sie vielleicht Verbrecher geworden, in der DDR wurden sie Schauspieler.«

<sup>701</sup> »Die ewige Wiederkunft bejaht die Differenz, sie bejaht die Unähnlichkeit und das Disperse, den Zufall, das Viele und das Werden. Zarathustra ist der dunkle Vorbote der ewigen Wiederkunft. Was die ewige Wiederkunft aussondert, sind eben all die Instanzen, die die Differenz gängeln, die deren Transport durch Unterwerfung unter das vierfache Joch der Repräsentation anhalten. Erst am Ende ihrer Macht gewinnt sich die Differenz zurück, befreit sie sich, d. h. durch die Wiederholung in der ewigen Wiederkehr. Die ewige Wiederkehr sondert aus, was, indem es den Transport der Differenz unmöglich macht, die Wiederkunft selbst unmöglich macht. Was sie aussondert, ist das Selbe und das Ähnliche, das Analoge und das Negative als Voraussetzungen der Repräsentation. Denn die Re-präsentation und ihre Voraussetzungen kehren wieder, allerdings ein Mal, nur ein einziges Mal, ein für allemal, ausgesondert für alle Male.« (Deleuze 1992, 372)

## 6.19. Brecht 1

»Brecht gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat.« (W 8 231) Der Satz beschließt den Text FATZER ± KEUNER, einen Vortrag/Essay, der die Quintessenz Müllers Auseinandersetzung mit Bertolt Brecht darstellt und auf den die Darstellung in KRIEG OHNE SCHLACHT im Wesentlichen, vereinzelt auch wörtlich, zurückgreift. Müllers poetische Auseinandersetzung mit dem 1898 geborenen Dichter reicht von einem frühen Stückfragment über den kommunistischen Ringer Werner Seelenbinder, der bei den Olympischen Spielen 1936 den Hitlergruß verweigert hatte (»Ich schrieb das Stück nach dem Modell der MUTTER von Brecht. [...] Es war eine Brecht-Kopie. Brecht konnte man ja leicht nachmachen«, KOS 86) über das (gescheiterte) GLÜCKSGOTT-Projekt und die FATZER-Bearbeitung bis hin zu der grotesken Collage NACHLEBEN BRECHTS BEISCHLAF AUFERSTEHUNG IN BERLIN und seinem letzten Stück GERMANIA 3 GESPENSTER AM TOTEN MANN, in dem neben den Stimmen der Brecht-Schüler Peter Palitzsch und Manfred Wekwerth und dessen drei Witwen Helene Weigel, Elisabeth Hauptmann und Isot Kilian auch Brechts eigene Stimme auf- oder vielmehr abtritt. Brecht stellt einen grundlegenden Anknüpfungspunkt zahlreicher Stücke Müllers dar. Er ist darüber hinaus Thema etlicher Gedichte. In Interviews kommt Müller immer wieder auf Brecht zu sprechen. Dennoch wäre es verfehlt, in Müller einen Nachfolger oder gar Epigonen Brechts zu wittern. Müllers »Brecht« ist zugleich Maske und Figur. In der expliziten sowie impliziten Auseinandersetzung mit ihr spiegelt sich Müllers Stoff-, Themen- und Formen-Reservoir, das nur bedingt von Brecht aus- aber immer wieder über ihn hinausgeht. Zugleich dient Brecht als fiktive Projektionsfläche der poetischen und poetologischen Selbstbefragung. Müller selbst bezeichnet seinen Brecht als »Kläranlage« (GI 2 27) der eigenen schöpferischen Möglichkeiten, als Maschine, die multikompatibel in ihrer Funktionsweise, kathartisch in ihrer Wirkung ist. Dem entspricht die geschichtsphilosophische Umdeutung der aristotelischen Katharsis bei Brecht/Müller: »die Authentizität des ersten Blicks auf ein Unbekanntes, den Schrecken der ersten Erscheinung des Neuen« (W 8 230), wie Müller über Brechts präideologischen Text FATZER befindet (s. a. W 8 229).

Das Brecht-Bild in KRIEG OHNE SCHLACHT ist geprägt von der jahrzehntelangen Auseinandersetzung mit Müllers Säulenheiligem, dessen Funktion unter anderem darin besteht, gelegentlich vom Sockel gestoßen zu werden. Sie reicht von beinahe vorbehaltloser Identifikation bis hin zu unverhohlener Ablehnung, ist mithin ebenso heterogen wie ambivalent. Immer wieder rekurriert die Autobiografie auf Brecht, sei es an Schlüsselstellen des Textes oder auf Nebenschauplätzen, in Form von Textbezügen oder gegründet auf Brecht-Anekdoten und offenbare Klischees, als direkte Vergleiche oder Kontrastprogramm zur eigenen Vita. Lange bevor Müller im vierzehnten Kapitel seiner Autobiografie die Spuren, die der andere prägende Theaterdichter neben Shakespeare und Kleist in seinem Denken und Werk hinterlassen hat, explizit bündelt und ein weiteres Kapitel auf dasjenige Opus verwendet, welches den unmittelbaren Anknüpfungspunkt zum eigenen Schreiben darstellt, das FATZER-Fragment, nimmt er eine Hauptrolle im Spiel der eigenen Biografie ein. Bereits im Kapitel über »Die ersten Jahre in Berlin« heißt es: »Brecht war die Legitimation, warum man für die DDR sein konnte. Das war ganz wichtig. Weil Brecht da war, musste man dableiben. Damit gab es einen Grund, das System grundsätzlich zu akzeptieren. Ein Beweis für die Überlegenheit des Systems war die bessere Literatur, Brecht, Seghers, Scholochow,

Majakowski. [...] Brecht war das Beispiel, dass man Kommunist und Künstler sein konnte – ohne das oder mit dem System, gegen das System oder trotz des Systems.« (KOS 112) Diese scheinbar gewagte Konstruktion gewinnt an Plausibilität, wenn man sich den Anspruch der Kunst für die Entwicklung der Gesellschaft, insbesondere den Stellenwert der Literatur in der SBZ/DDR vor Augen führt. Wenn ein Künstler vom Format eines Brecht in den sozialistischen Ostteil Deutschlands zurückkehrt, wird hier suggeriert, bedarf es keiner weiteren Legitimationsdebatten. Die Qualität der Kunst wird zum Ausweis der Wertigkeit eines gesellschaftlichen Anspruchs. beziehungsweise: ohne den entsprechenden historischen Auftrag und dem daraus resultierenden »Erfahrungsdruck« kann keine Kunst erwachsen. »Das war für Brecht auch ein Punkt, dieser Erfahrungsdruck. Der Aufenthalt in der DDR war in erster Linie ein Aufenthalt in einem Material.« (KOS 113) Eine solche Haltung setzt das grundsätzliche Einverständnis mit dem ›Gegenstand‹ voraus, zu dem gesellschaftliche Wirklichkeit hier geronnen scheint. Zugleich gewinnt die Realität den Charakter der Künstlichkeit, des Virtuellen und somit potenziell Gestaltbaren. Der Anspruch Brechts ist in Müllers Augen in der Tat gesellschaftlicher, wenn nicht eminent politischer Natur. Auf dem Weg aus der Schweiz nach Berlin im Jahr 1948 soll Brecht – Müllers Angaben zufolge in einer durch seinen Schulfreund Herbert Richter überlieferten Anekdote (s. a. WT 75) – vor Leipziger Studenten sein politisch-ästhetisches Programm für die SBZ erläutert haben: »»Was dieses Land braucht, sind zwanzig Jahre Ideologiezertrümmerung«, und er brauche oder wolle ein ›Theater zur wissenschaftlichen Erzeugung von Skandalen‹, nur mit Skandalen könnte man Ideologien zertrümmern.« (KOS 123) Die Skandale, so Brechts Dilemma, »fanden nicht, als Initialzündung für die große Diskussion, im Theater statt, sondern als Behinderung der Diskussion, auf den Kulturseiten der Presse. Die neuen Häuser mussten schneller gebaut werden, als die Keller ausgeräumt werden konnten.« (W 8 226) Das Verdienst Brechts Theaterarbeit sei »ein heroischer Versuch, die Keller auszuräumen, ohne die Statik der neuen Gebäude zu gefährden. (Die Formulierung enthält das Basisproblem der DDR-Kulturpolitik.)« (W 8 227)

Vor dieser (fiktiven) Episode aus dem Jahr 1948 liegt die »Urszene« Müllers Bekanntschaft mit Brecht, die Ausstrahlung einer (verschollenen) Rundfunksendung über engagierte Literatur am Beispiel des Katholiken T. S. Eliot und des Kommunisten Bertolt Brecht im NDR, dem wichtigsten Sender der englischen Besatzungszone. In KRIEG OHNE SCHLACHT kommt diese Szene nicht vor. »Ich erinnere mich an einen Satz aus dem Interview mit Brecht: Das Weitermachen, die Kontinuität, schafft die Zerstörung. Brecht hat das später, in einem Text, der von der Theatersituation im Nachkriegsdeutschland ausgeht, näher ausgeführt. Die Keller sind noch nicht ausgeräumt, schon werden Häuser neue Häuser darauf gebaut usw.« (W 8 225) In einem Interview aus dem Jahr 1983 hatte Müller dieses Zitat um einen Satz erweitert und die Aussage darüber hinaus auf das eigene Schreiben bezogen: »Man hat sich nie Zeit genommen, die Keller auszuräumen, weil immer neue Häuser über denselben Kellern stehen. / Das ist auch für mich die Fragestellung.« (GI 2 32) Die Arbeit im Keller der eigenen Geschichte geriet Müller zur Obsession. Bereits in einem seiner ersten dramatischen Versuche, der »in den Nachkriegswirren verlorengegangen« ist, ist von einem jungen Mann die Rede, der seinen Vater umbringt und ihn im Keller seziert. »Das waren große Monologe, wenn der Knabe seinen Vater im Keller seziert.« (KOS 60) In seinem Text PROJEKTION 1975 hatte Müller diesem Bild eine poetische Selbstbefragung vorangestellt und es geschichtsphilosophisch gerahmt:

*Wo ist der Morgen den wir gestern sahn*

*Der frühe Vogel singt die ganze Nacht*

*Im roten Mantel geht der Morgen durch*

*Den Tau der scheint von seinem Gang wie Blut*

Ich lese, was ich vor drei, fünf zwanzig habe, wie den Text eines toten Autors, aus einer Zeit, als ein Tod noch in den Vers passte. Die Mörder haben aufgehört, ihre Opfer zu skandieren. Ich erinnere mich an meinen ersten Versuch, ein Stück zu schreiben. Der Text ist in den Nachkriegswirren verlorengegangen. Es begann damit, dass der (jugendliche) Held vor dem Spiegel stand und herauszufinden versuchte, welche Straßen die Würmer durch sein Fleisch gehen würden. Am Ende stand er im Keller und schnitt seinen Vater auf. Im Jahrhundert des Orest und der Elektra, das heraufkommt, wird Ödipus eine Komödie sein. (W 1 199)

Die Eingangspassage lässt den »Morgen« einer neuen Zeit hinter den »Höllen der Aufklärung« und dem »Blutumpf der Ideologien« (W 8 334) verschwinden. Das emanzipatorische Potenzial, das virtuell immer gegenwärtig ist, wird durch den Terror jeden Fortschritts widerlegt. Die eigenen Texte werden als Teil dieses Prozesses betrachtet. Sie sind nicht länger in der Lage, die (notwendigen) Opfer zu zählen, geschweige denn zu legitimieren. Sie generieren vielmehr die Erinnerung an einen verlorengegangenen, nur mehr in der Erinnerung präsenten Text. Doch der Rückzug auf den eigenen Körper und den vermeintlichen Vorgang seiner Auflösung gibt keinen Aufschluss über die Frage nach dem Verlust der Sinnzusammenhänge. Mit der Untersuchung der eigenen historischen Voraussetzung (Obduktion des Vaters) wird der Geburtsfehler zumindest lesbar. Ödipus, der andere Vaternörder und Inbegriff der tragischen Ironie, gerät zur abendländischen Lachnummer angesichts der Konfliktlage, die die aus ihren Exilen (Elektras innere Emigration, Orests Flucht nach Phokis) heimkehrenden, den Vaternord rächenden Kinder des Agamemnon heraufbeschwören. Aus den Kellern des Mythos machen sich die Erinnyen auf, um Orest erneut in die Flucht zu schlagen. Eine abgeklärte Lösung des Konflikts durch die Zementierung im Status quo der Widersprüche, wie sie Aischylos in seinen Eumeniden unter Zuhilfenahme des Deus ex Machina vornahm, dürfte Müller kaum vorgeschwebt haben. Im Gegenteil treibt Müller – mit und ohne Brecht – immer neue Gespenster aus den Kellern hervor. Und wie im FATZER-Fragment verzeichnet, kommen die nicht mehr nur aus der Geschichte, sondern zunehmend auch aus deren *off*: »Wie früher Geister kamen aus Vergangenheit / so jetzt aus Zukunft ebenso.«<sup>702</sup>

Bevor der Dichter Brecht in die Welt des Lesers Müller einbricht, beschäftigen ihn die Welten anderer Autoren. Neben den Literaturgeschichten des Chemnitzer Literaturwissenschaftlers Albert Soergel<sup>703</sup>, dessen Standardwerk IM BANNE DES EXPRESSIONISMUS (1925)

---

<sup>702</sup> KOS 361. Das Zitat taucht in zahlreichen Varianten und immer neuen Zusammenhängen im Spätwerk Müllers auf: »Wie früher Geister kamen aus Vergangenheit / So jetzt aus Zukunft, ebenso« (W 6 104) »Wie früher Geister kamen aus Vergangenheit / So jetzt aus Zukunft ebenso.« (GI 3 128) »WIE FRÜHER GEISTER KAMEN AUS VERGANGENHEIT / SO JETZT AUS ZUKUNFT EBENSO« (JN 62) In Brechts Fragment heißt es: »Wie früher Geister kamen aus Vergangenheit / So jetzt aus Zukunft, ebenso / Klagend beschwörend und ungreifbar / Einzig bestehend aus dem Stoff deines eigenen Geists / Seiner Furcht zuvorderst.« (Brecht-BFA 10, 465)

<sup>703</sup> Es handelt sich bei den von Müller erwähnten Büchern um die überaus populären und auflagenstarken

Müller in seiner Autobiografie als »erste Informationsquelle« (KOS 82) bezeichnet, macht er sich mit dem Surrealismus, Hemingway und Faulkner vertraut. Durch den Filter von Sartre und Anouilh mutet ihm Brechts MUTTER COURAGE »sehr grau und trocken« (ebd.) an. Ein Auszug aus DIE RUNDKÖPFE UND DIE SPITZKÖPFE erscheint da »schon interessanter« (ebd.). Doch mit der Übersiedlung nach Berlin ändert sich das distanzierte Verhältnis zu Brecht »und es gab kein anderes Ziel mehr, als zum Berliner Ensemble zu gehören und da zu arbeiten. Gott sei Dank ging das schief.« (ebd.) Die spätere Erkenntnis speist sich aus dem Wissen um das tragische Schicksal der Brechtschüler. Überdies hätte Müllers Talent im Sog Brechts vermutlich stark gelitten. »Es war für mich ein Traum damals, zum Berliner Ensemble zu gehören. Der Traum war nicht realisierbar, was ich hinterher gut fand, denn es war schwer, im Dunstkreis einer solchen Person wie Brecht selbständig zu arbeiten und zu sich selbst zu kommen. Das ist auch den wenigsten gelungen.« (Müller 1992, 8) Die persönlichen Begegnungen verlaufen eher unspektakulär. »Ich war zweimal bei Brecht, einmal in seinem Haus in Weißensee. Es gab aber kein Gespräch, er hatte keine Zeit oder musste weg. [...] Das zweite Mal war ich bei ihm im Berliner Ensemble und habe ihm Gedichte gezeigt.« (KOS 82). Mit dem Satz, »Gehen Sie zur Rülicke.« (KOS 83), ist das kurze Intermezzo der persönlichen Bekanntschaft bereits beendet. »Ich war unfähig, eine Fabel aufzuschreiben, und damit fiel ich durch.« (KOS 84) Das Werner-Seelenbinder-Stück, das Müller daraufhin beim Berliner Ensemble einreicht, zieht eine erneute Demütigung nach sich. Bei einem Gespräch mit Mitarbeitern Brechts erfährt er neben dem was er bereits weiß, »dass am Berliner Ensemble natürlich nur die Besten Platz hätten«, auch die Neuigkeit, dass er dazu »leider nicht gehörte« (ebd.). Als Reflex auf die frühe Enttäuschung reagiert Müller nicht mit einer Abwendung von Brecht, sondern mit einer Rückwendung zum Brecht der zwanziger und frühen dreißiger Jahre, beziehungsweise zu jenem Aspekt seines Werkes, den er im Gegensatz zum altersweisen Klassizismus des »chinesischen« Brecht als »gotisch« oder schlicht als »deutsch« bezeichnet. Dieser »gotische Brecht« finde sich in den Knittelversen des ANTIGONE-Vorspiels, im FATZER-Fragment, im FALLADAH-Gedicht, aber auch im späten AUFBAULIED (Müller zitiert die Verse: »Keiner plagt sich gerne, doch wir wissen / Grau ist's immer, wenn ein Morgen naht«<sup>704</sup>) und in den Texten, die »Brechts Traumfeind« (KOS 87) Hitler gewidmet sind.

Im »Brecht«-Kapitel bildet dieser spezifische Bezug auf eine bestimmte Traditionslinie im Werk Brechts den Ausgangspunkt der Darstellung: »Mein Verhältnis zu Brecht ist selektiv von Anfang an. Es gibt eine Linie, die bei Brecht durchgeht und die mich interessiert. Das ist die gotische Linie, das Deutsche. Ein klassisches Beispiel ist das schon erwähnte Gedicht ›Oh du Falladah, da du hangest‹<sup>705</sup>. Das ist sehr deutsch, und es ist sehr zerrissen, eben nicht

---

Publikationen des Chemnitzer Literaturwissenschaftlers Albert Soergel (1880–1958): Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte. Leipzig 1911; ders.: Im Banne des Expressionismus. Dichtung und Dichter der Zeit. Neue Folge. Leipzig 1925; ders.: Dichter aus deutschem Volkstum. Dichtung und Dichter der Zeit. Dritte Folge. Leipzig 1934

<sup>704</sup> KOS 86f. Abweichende Interpunktion bei Brecht: »Keiner plagt sich gerne, doch wir wissen: / Grau ist's immer, wenn ein Morgen naht« (Brecht-GW 10, 955)

<sup>705</sup> Wie bereits an der Textstelle im früheren Kapitel ersichtlich, wird hier ein Falschzitat tradiert. In der Arbeitsfassung des Manuskripts der Autobiografie aus dem Nachlass Müllers ist der Brechtitel O FALLADAH, DIE DU HANGEST! (Brecht-GW 8, 61) noch gegenwärtig; dort heißt es: »Fallada, die du hangest« (HMA 4487, 288). Die Abweichende Schreibung wird auf die Abschrift der Tonbänder zurückzuführen sein. Von hier aus erfolgt eine Bedeutungsverschiebung vom Titel des Brecht-Gedichtes zu dem Märchen DIE GÄNSEMAGD aus der Sammlung der KINDER- UND HAUSMÄRCHEN der Brüder

heiter, beruhigt, römisch, klassisch, chinesisch.« (KOS 225) Aus diesem Grunde sei »die wichtigste Werketappe [...] die Zeit vom Ende der 20er Jahre bis 1933. Erst viel später, in Brechts ersten Jahren in der DDR, gab es das dann wieder, zum Beispiel im ›Aufbaulied‹.« (ebd.) Und auch FATZER darf in dieser Aufzählung nicht fehlen, der Text, dem Müller im Zusammenhang mit der Bearbeitung in seiner Autobiografie ein eigenes Kapitel widmet (»FATZER-MATERIAL, 1978, und QUARTETT, 1981«). »›Fatzer‹ ist natürlich der beste Text von Brecht überhaupt, die Essenz einer nachbürgerlichen Erfahrung. [...] Brecht selbst hat zuletzt erklärt, ›Fatzer‹ sei technisch der höchste Standard gewesen, daneben die ›Maßnahme‹. Es geht um diesen technischen Standard. Technischer Standard ist ein Begriff, der ohne Großstadt, ohne Industrie nicht denkbar ist. Der beliebte Brecht aber ist der agrarische, der vorindustrielle Brecht, der junge Wilde oder der Klassiker, stalinistisch gebremst.« (KOS 226) Müller arrangiert das Werk Brechts in KRIEG OHNE SCHLACHT wie bereits in früheren Texten über den Dichter entlang einer Linie, die von gegensätzlichen Attributen determiniert wird. Hier der gotisch-deutsche Brecht, mit dem er sich weitgehend identifiziert, dort die Kritik des vorindustriell-agrarischen, stalinistisch gebremsten, respektive klassisch-römisch-chinesischen Brecht. Begründet wird die Ablehnung des Letzteren historisch mit der Unterbrechung des Kontaktes zum »Blutstrom« einer genuin deutschen Tradition, wie Müller sie etwa in Brechts Knittelvers ausmacht: »Dann gibt es noch einen andern Aspekt in den Texten, die ich meine, bis zum ›Antigone‹-Vorspiel, die ›deutschen‹ Knittelverse, die eine ungeheure Gewalt haben. Das ist so wie ein Anschluss an einen Blutstrom, der durch die deutsche Literatur geht, seit dem Mittelalter; und das Mittelalter war die eigentlich große deutsche Zeit. Im Mittelalter gab es eine deutsche Kultur, als etwas Einheitliches. Danach zerfiel das in Regionen, dann in private Provinzen. Aber es gab nie mehr diese kulturelle Einheit, die deutlich in der bildenden Kunst erkennbar ist. Darüber hat der Brecht gelegentlich auch ganz gut geschrieben. Die Bauernkriege, das größte Unglück der deutschen Geschichte. Dann kam der Dreißigjährige Krieg, und danach gab es diese Gesichter nicht mehr in Deutschland, Gesichter wie bei Cranach, wie bei Dürer, so etwas wie einen Volkscharakter. Nur im Sturm und Drang kam das noch mal hoch, bei Büchner sowieso, bei Lenz ganz extrem, Kleist ist ein Sonderfall.« (KOS 226f.) Die Konstruktion eines idealisierten Mittelalters entspringt einer romantischen Tradition, die die Aufhebung der Ganzheitlichkeit in einer von der kapitalistischen Produktionsweise segmentierten Lebenswelt beklagt. Thomas Münzer und in gewisser Weise auch Martin Luther, die an der Schwelle des Übergangs vom Mittelalter zur Neuzeit stehen, galten in der Geschichtsschreibung der DDR als Vorreiter einer sozialistischen Revolution, die auf deutschem Boden nie stattgefunden hat. In einem Gespräch mit Uwe Wittstock für die »FAZ« Mitte der achtziger Jahre hatte Müller ausgehend von Brechts Anmerkungen zu MUTTER COURAGE<sup>706</sup> bereits den Zusammenhang zwischen den Bauernkriegen und der Geschichte des Scheiterns

---

Grimm, auf das sich Brechts Gedicht zweifellos bezieht. Dort bringt der ans Tor geschlagene Pferdekopf eines sprechenden Rappen mit Namen Falada die Wahrheit über die Identität der Gänsemagd/Königstochter ans Licht und führt deren betrügerische Kammerjungfer ihrer Strafe zu. »O du Falada, da du hängest«, sprach die Jungfrau zu dem Pferdekopf unter dem Tor und erhält zur Antwort: »O du Jungfer Königin, da du gangest, / wenn das deine Mutter wüsste, / ihr Herz tät ihr zerspringen.« (Grimm 1969, 329) In Müllers Autobiografie wird somit zugleich der auf einer Geschlechtsumwandlung (des Pferdes) beruhende Brecht-Titel wieder ins rechte Licht gerückt.

<sup>706</sup> »In den Bauernkriegen, dem größten Unglück der deutschen Geschichte, war, was das Soziale betrifft, der Reformation der Reißzahn gezogen worden. Übrig blieben die Geschäfte und der Zynismus.« (Brecht-GW 4, 1443)

revolutionärer Bestrebungen auf deutschem Boden hergestellt: »Mit dem Bauernkrieg, dem größten Unglück der deutschen Geschichte, wurde der Reformation der Reißzahn gezogen. Ich halte diesen Akzent für wichtig. Die Bauernkriege sind die früheste Revolution in Europa gewesen und wurden deshalb am massivsten niedergewalzt. Davon hat sich dieses Volk nicht erholt. Dann kam der Dreißigjährige Krieg, der den Volkscharakter wiederum niedergewalzt hat. Auch davon hat sich Deutschland nie erholt. Dann hatten wir 1848 eine letzte Chance, den Anschluss an Europa zu gewinnen. Doch die bürgerliche Revolution ist auch niedergebügelt worden. So hat Deutschland nie den Anschluss an Europa gefunden. Und nun hängt das Land immer zwischen Ost und West, und immer hat es Angst, keine Identität zu haben. Und aus der Angst, keine Identität zu haben, entsteht der Todestrieb. Also der Wunsch, auszulöschen oder ausgelöscht zu werden.« (GI 1 179f.) Noch 1995 kommt Müller ausgehend von Brechts Anmerkung zur MUTTER COURAGE auf den Topos dieses Todestriebes zurück, blickt man auf Müllers Auseinandersetzung mit Geschichte im Allgemeinen und deutscher Geschichte im Besonderen, zugleich einen zentralen thematischen Aspekt seines Schreibens darstellt: »... jeder europäische Krieg fand letztlich in Deutschland statt. Daraus entstand das Suizidäre und die Flucht aus der Gegenwart in die Ewigkeit.« (MARTERPFAHL 50)

Der Blick auf den Titel Müllers Autobiografie legt den Verdacht nahe, dass der permanente Kriegszustand mitunter sogar die Quelle des Diktats ist, das Müller unablässig mitstenografiert – als Transformation der Militärmaschine in die Schreibmaschine. Wie stark Müllers Geschichtsbild von der Brechtschen Konstruktion geprägt ist, spiegelt sich in der Häufung der Bezugnahmen auf diesen Kontext in einer Vielzahl von Gesprächen (einer bevorzugten Äußerungsform Müllers letzten Lebensjahrzehnts) und anderen Texten wider. Das Gedicht AJAX ZUM BEISPIEL enthält die Verse: »In den Bauernkriegen dem größten Unglück / Der deutschen Geschichte las ich kopfschüttelnd / Im Stand der Unschuld neunzehntundvierzig / Wie kann eine Revolution ein Unglück sein / In Brechts Anmerkungen zur MUTTER COURAGE / Wurde der Reformation der Reißzahn gezogen / Heute kann ich die Fortsetzung schreiben Der / Französischen Revolution in den Kriegen Napoleons / Der sozialistischen Frühgeburt im Kalten Krieg« (W 1 292f.) Als Folge der Niederschlagung der Bauernkriege sei das erneute Scheitern der Revolution im Jahr 1948 zu sehen. »Herausgekommen ist ein nationaler Kompromiss zwischen Bourgeoise und Adel. Das Ergebnis ist die beste Militärmaschine Europas. Und dann 1918 die Enthauptung der deutschen Arbeiterbewegung, der Tod Rosa Luxemburgs und Karl Liebknechts. Damit war der Anschluss der deutschen Arbeiterbewegung an Moskau – die Abhängigkeit von Lenin – programmiert. Und die DDR war nur noch eine Grenzbefestigung von Stalin« (GI 3 91). Die Kausalisierung weit auseinander liegender historischer Ereignisse resultiert aus dem Blick des Archäologen, der schräg das Erdreich des Geschichteten durchdringt und scheinbar Unzusammenhängendes zu bündeln versteht. Nicht nur die zitierten Verse legen Zeugnis davon ab, das zwischen der Rezeption und der Erkenntnis gelegentlich Jahrzehnte (in diesem Falle vier) liegen können.

Eine andere Facette, die Müller an Brecht explizit interessiert, ist das A-Moralische. »Er ist auch am besten, wenn er böse ist. Die berühmte Freundlichkeit ist Programmmusik.« (KOS 87) Die berühmte Freundlichkeit hatte auch Brecht denjenigen NACHGEBORENEN

vorbehalten, die »der finsternen Zeit [...] entronnen«<sup>707</sup> sich einst glücklich schätzen dürften. Sie impliziert den Imperativ eines Gedenkens, das sich in zwei Richtungen ausbreitet. Die Herstellung eines Zustandes jenseits der »finsternen Zeit«, in der das lyrische Ich gefangen ist einerseits, auf der anderen Seite von dort aus die bewahrende Erinnerung an jene, die den Gang aus der Finsternis einstmals angetreten haben. In seinem frühen BRECHT-Gedicht entlarvt Müller Brechts Haltung als anachronistisch, indem er die (moralischen) Voraussetzungen des Gedichts einfach relativiert: »Wirklich, er lebte in finsternen Zeiten. / Die Zeiten sind heller geworden. / Die Zeiten sind finsterner geworden. / Wenn die Helle sagt, ich bin die Finsternis / Hat sie die Wahrheit gesagt. / Wenn die Finsternis sagt, ich bin / Die Helle, lügt sie nicht.« (W 1 37) Als Paradigma Brechts Bösartigkeit führt Müller erstaunlicher Weise gerade jenen Text ins Feld, den er selbst als letztes auf die Bühne des Berliner Ensembles bringen sollte und der ihm irrtümlich als glatteste – und erfolgreichste<sup>708</sup> – Inszenierungsarbeit geraten sollte. Durch die Inszenierung von GERMANIA 3 GESPENSTER AM TOTEN MANN, die den Erfolg Brechts ARTURO UI relativieren sollte, machte Müller der Tod einen Strich. Müller hielt den UI für einen eher mittelmäßigen Brecht-Text (»sicherlich nicht Brechts größter Text«, GI 2 118), der »viel Mechanisches, Pennälerhaftes, Travestie« (KOS 227) enthalte. Die bösen Stellen, heißt es in KRIEG OHNE SCHLACHT, seien die großen und – unter neuerlicher Bezugnahme auf das Gedicht AN DIE NACHGEBORENEN – »nicht die freundlichen« (ebd.). »Der Terrorismus ist die eigentliche Kraft, der Schrecken. Deswegen war der Hitler als Gegner ganz wichtig für ihn, auch formal. Das war ein Idealfeind. Benjamin beschreibt das gut, diesen Grabenkampf Brechts gegen Hitler. Das ist die gleiche Art von Bosheit, da war eine ungeheure Affinität. Man merkt das noch in den Agitationsgedichten gegen Hitler, diesen bösen Ton. Interessant ist Brecht eben nicht als Aufklärer.« (KOS 227) Generell beklagt Müller: »Brechts aufklärerische Pose gegenüber dem Mythos. Die vorsätzliche Blindheit für die dunklen Seiten der Aufklärung, ihre Schamteile.« (KOS 205) In den Tonbandaufzeichnungen der autobiografischen Interviews ist daher von Brecht als einer »sehr kalkulierdene[n] Begabung« im Verhältnis zur »Freiheit und Blindheit« (TA 72) gegenüber dem Material der Bearbeitung die Rede. In der Arbeitsfassung aus dem Nachlass schließt sich an den letzten Satz des obigen Zitats ein Appendix an: »interessant ist er als Terrorist, der gleichzeitig mönchisch ist, diese Einheit von Mönch und Terrorist.« (HMA 4487, 291) Durch die zugleich fiktive wie reale Gegnerschaft zu Hitler werde die Kulinarisierung Brechts im Einzugsbereich Hollywoods zumindest unterlaufen. Vorgeprägt findet sich die Argumentation, derer sich Müller in der Autobiografie bedient, in einem Gespräch mit Frank Raddatz über hedonistische Aspekte im Werk Brechts aus dem Jahr 1988. Müller zitiert dort die selbe Passage aus dem UI (»Mein Bein ist kurz, wie? So ist's dein Verstand / Jetzt geh mit guten Beinen an die Wand.«<sup>709</sup>). Indem er eine Linie von GALILEI über UI, zu CORIOLAN und FATZER zieht, beschreibt er das Böse zugleich als »Substanz« und »Herzton« (GI 2 118) Brechts Werk. »Zum Genießen gehört Bosheit, Rücksichtslosigkeit.« (ebd.) Die Betonung des terroristischen Impulses Brechts Hedonismus' korrespondiert der von Müller gelegentlich geäußerten »Lust an der

<sup>707</sup> Brecht-GW 9, 724

<sup>708</sup> Bei Redaktionsschluss der vorliegenden Arbeit über 500 Aufführungen.

<sup>709</sup> KOS 227. Die Druckfassung des Raddatz-Interviews weicht von dem Zitat in Interpunktion, Vers und Metrik ab: »Mein Bein ist kurz wie / so ist es dein Verstand, jetzt geh mit guten Beinen an die Wand.« (GI 2 118) Bei Brecht heißt es: »Mein Bein ist kurz, wie? So ist's dein Verstand! / Jetzt geh mit guten Beinen an die Wand!« (Brecht-GW 4, 1810)



Katastrophe« (GI 1 55), die als Voraussetzung ästhetischer Produktion begriffen wird: »Das Einverständnis mit dem Schrecken, mit dem Terror gehört zur Beschreibung.« (KOS 290) Hier wähnt Müller einen direkten Anknüpfungspunkt. In einem Gespräch aus dem Jahr 1982 weist er darauf hin, dass es dieser Werkaspekt ist, in dessen Tradition er die eigene Arbeit verortet wissen will. Im Spiegel selektiver Brecht-Nachfolge konstituiert sich das Bild des »Katastrophenliebhabers« (KOS 281): »Es gibt Texte von Brecht, die überhaupt nicht ernstgenommen werden. Und das sind die Besten. Fatzer. Etwas anderes gibt es überhaupt nicht. Alles weitere danach war Kompromiss. [...] Ich habe da angefangen, wo Brecht aufgehört hat. Aber ich finde das ist eine absolut realistische Position.« (GI 1 128f.)

Als »unmittelbarer Anschluss an Brecht« (KOS 229) wird in KRIEG OHNE SCHLACHT Müllers Stück DER LOHNDRÜCKER bezeichnet. Wie beim Fatzer handle es sich bei Brechts BÜSCHING-Fragment über den »Helden der Arbeit« Hans Garbe um einen Stoff, an dem Brecht weniger aus individualgeschichtlichen, als aus objektiv historischen Gründen gescheitert sei. Brechts Entwurf »ging von der falschen Voraussetzung aus, dass es in der DDR eine intakte Arbeiterklasse gäbe« (ebd.), doch der Wirklichkeit der DDR sei mit »klassischen marxistischen Kategorien« (ebd.) nicht beizukommen gewesen. »Er sagte, der Garbe hätte nicht die Bewusstseinskala, die er, Brecht, für den Protagonisten eines Stückes brauche, und deswegen reiche das höchstens für einen Einakter. Er hat nicht verstanden, dass der Protagonist im Kontext DDR verschwunden war.« (KOS 230) Bei der Begründung des Scheiterns durch Brecht greift Müller in seiner Autobiografie beinahe wörtlich auf den Text FATZER ± KEUNER zurück: »Mit der Bemerkung, das ganze reiche nur für einen Einakter, er, Brecht, sähe keine Möglichkeit, seinem Helden die Ausdrucksskala zu verleihen, die er brauche, um ein Stück zu schreiben, wurde das ›Büsching‹-Projekt zunächst aufgegeben.« (W 8 228) Sieht Müller den objektiven Grund für Brechts Scheitern in dem früheren Essay in der historisch-gesellschaftlichen Situation Deutschlands begründet (»Die Revolution in der DDR konnte nur *für* die Arbeiterklasse gemacht werden, nach Dezimierung der Avantgarde, Depravierung der Masse, Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs im Osten Deutschlands und in der Sowjetunion – nicht *von* ihr«, W 8 227), kommt der Befund nach dem vollkommenen Scheitern des sozialistischen Experiments und der Tilgung der sozialistischen Staaten von der europäischen Landkarte in der Autobiografie um einiges nüchterner daher. Von einem ›Arbeiter-und-Bauern-Staat‹ geht nun die Rede, »der nur eine Behauptung war, wie der Sozialismus, ein Phantom.« (KOS 230) Schließlich, so Müller, sei Brecht in der bürgerlichen Dramaturgie befangen gewesen: »sein Fabelbegriff war letztlich gebunden an die Präsenz eines Protagonisten.« (ebd.) Trotz dieser Abgrenzung des eigenen Entwurfs gegen denjenigen Brechts (»Ich habe dann ganz instinktiv ein Stück ohne Protagonisten geschrieben«, ebd.) stellt sich Müller, was die Kritik seines Stückes betrifft, in dessen Tradition. Sie wird als Fortsetzung des Kampfes »gegen Brecht und die Folgen« (KOS 108) interpretiert. Überhaupt vermittelt die Beschreibung der offiziellen Kritik Brechts in der DDR den Eindruck einer spiegelbildlichen Vorwegnahme der Müller-Kritik, sie impliziert – argumentativ bis in die Terminologie hinein – die spätere Kritik an Müllers eigener Arbeit. Bis zu einem gewissen Grad mag das der ideologisch vorgefertigten Totschlagargumentation (Dekadenz, Formalismus, Revanchismus, Kollaboration mit dem Klassenfeind etc.) der Kulturbehörden in der DDR geschuldet sein. In dieser Ausprägung erscheint das aus der Nachwendesicht indes nicht zwingend. Es geht Müller offenbar vielmehr um die nachträgliche Subsumierung der eigenen Repressions- und Verbotsgeschichte unter eine Idee, die unter den Händen ihrer

Repräsentanten längst zur Farce mutiert war. Brecht muss demzufolge nicht nur als Legitimation erhalten, für die DDR zu sein, sondern gleichsam als Position, Kommunist und Künstler zu sein, »ohne das oder mit dem System, gegen das System oder trotz des Systems.« (KOS 112) So wird Brecht zu einem sehr frühen Zeitpunkt als maßgebliche Figur im Spiel der DDR-Kulturpolitik in die Autobiografie eingeführt, und zwar als diejenige des Schwarzen Peters. Anlässlich des ersten Schriftstellerlehrgangs, an dem Müller teilnimmt, heißt es: »Damals begann schon der Kampf gegen Brecht. Brecht war Formalist, dekadent, ein Abweichler.« (KOS 58) Seine Prominenz kann ihn selbst vor den kulturpolitischen Attacken der SED-Führung kaum schützen. Er ist alles andere als unangreifbar. Wie viele Künstlern, die aus der Emigration in den Ostteil Deutschlands zurückgekehrt waren, musste auch Brecht für seine Loyalität gegenüber der SBZ/DDR teuer bezahlen. »Brecht war der Antichrist. Das Theater hatte er auch nur gekriegt, weil die Russen es befohlen hatten. Er war tief verdächtig.« (KOS 83) Im Rahmen des zweiten Lehrgangs in Bad Saarow bei Berlin darf der spätere Kulturminister Johannes R. Becher seinem Dichterkollegen Brecht sogar den Grabsegen erteilen: »Brecht ist ein großer Dramatiker, ein bedeutender Dichter, aber das ist ein Endpunkt, da geht nichts weiter.« Das war ganz wichtig für ihn und auch für die DDR dass von da nichts ausgehen durfte.« (KOS 92) Seinen Kulminationspunkt erreicht der Kulturkampf innerhalb der SED mit dem 5. Plenum des ZK der SED im März 1951<sup>710</sup>, das »Brecht als dekadent entlarvt, als volksfremd, wegen der MUTTER. Grotesk.« (KOS 115) Gut zehn Jahre später wird Müller selbst aus dem Schriftstellerverband der DDR ausgeschlossen: ein Ereignis, das Müller hinsichtlich ästhetischer Spätfolgen Brechts Gang ins skandinavische, dann amerikanische Exil vergleicht.

Die Stücke Brechts, die nach 1933 entstanden, sind in Müllers Augen vor allen Dingen Dokumente ästhetischen Scheiterns, »Gerinnungsmittel gegen den Fluss der Dinge« (GI 2 66). Mit der Flucht, »im Abgeschnittensein von der konkreten Situation in Deutschland, in der Entscheidung für Stalin, nicht mit Churchill, gegen Hitler« (GI 2 57), habe Brecht das Vertrauen ins ästhetische Experiment verloren. Die Parabelstücke seien konsequente Reaktion auf die Situation Deutschlands nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten. »Für Brecht bedeutete die Austreibung aus Deutschland, die Entfernung von den deutschen Klassenkämpfen und die Unmöglichkeit, seine Arbeit in der Sowjetunion fortzusetzen: die Emigration in die Klassizität. [...] Hollywood wurde das Weimar der deutschen antifaschistischen Emigration. Die Notwendigkeit über Stalin zu schweigen, weil sein Name,

---

<sup>710</sup> Im März 1951 verabschiedete das 5. Plenum des ZK der SED die EntschlieÙung über den »Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur«. Als »formalistisch« galt Kunst, bei der die Form über den Inhalt dominierte. Was unter »Formalismus« genau zu verstehen war, ist jedoch nie exakt definiert worden. Der Vorwurf lief vor allen Dingen darauf hinaus, dass die Kunst der gesellschaftlichen Realität nicht gerecht würde, sondern die subjektive Meinung des Künstlers darstelle. Zugleich wurde den »Kunstschaffenden« aufgetragen, die engste Verbindung mit dem Fünfjahresplan herzustellen und in diesem Zusammenhang deren Zurückbleiben hinter den wirtschaftlichen und politischen »Erfolgen« kritisiert. »GroÙe Unzufriedenheit« über den Stand von Kunst und Literatur äußerte die SED-Führung immer wieder. In die Mühlen der Formalismuskampagne geriet auch Bertolt Brecht. Am 2. Mai 1951 beauftragte das Politbüro Wilhelm Girus, »mit Bert Brecht eine ständige politische Arbeit durchzuführen und ihm Hilfe zu leisten«. Die Folgen der Formalismuskampagne, die selbst Kurt Hager aus der Rückschau »engstirnig« nannte, zeigten sich vor allem in den nach sowjetischem Vorbild geschaffenen Kontrollinstrumenten wie der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten und dem Amt für Literatur und Verlagswesen (ALV). Seine Arbeit als kulturpolitische und ideologische Aufsichtsinstanz trug dem ALV den Ruf ein, ein »Amt für Literaturverhinderung« zu sein. (s. a. Beate Ihme-Tuchel: Die SED und die Schriftsteller 1946 bis 1956. In: Aus Politik und Zeitgeschichte. Bd. 13/2000)

solange Hitler an der Macht war, für die Sowjetunion stand, erzwang die Allgemeinheit der Parabel.« (W 8 223) Fortan halte die Fabel das Material im Würgegriff und verkürze es unzulässig. Doch auch nach dem Gang ins Exil gelinge Brecht der Rückzug in die Idealkonstruktion der Parabel nicht immer ungebrochen. So sei er in *LEBEN DES GALILEI* und nach dem Krieg in *DIE TAGE DER COMMUNE* vom Material gezwungen worden, seine Dramaturgie zu ändern. In diesen Stücken seien ihm die Masken ausgegangen. Zugleich heißt es in *KRIEG OHNE SCHLACHT*: »Ohne Hitler wäre aus Brecht nicht Brecht geworden, sondern ein Erfolgsautor. *DREIGROSCHENOPER*, *MAHAGONNY*, das wäre glänzend weitergegangen, aber Gott sei Dank kam Hitler, dann hatte er Zeit für sich.« (KOS 187) Doch Entwürfe wie den *FATZER* lässt der »Idealfeld« nicht mehr zu. Der »Grabenkampf Brechts gegen Hitler« gleicht der Sisyphosarbeit des kaskaschen Maulwurfs: »Mit der Stirn also bin ich tausend- und tausendmal tage- und nächtelang gegen die Erde angerannt, war glücklich, wenn ich sie mir blutig schlug, denn dies war ein Beweis der beginnenden Festigkeit der Wand, und habe mir auf diese Weise, wie man mir zugestehen wird, meinen Burgplatz wohl verdient.«<sup>711</sup> Ebenso trügerisch wie die Ruhe des Burgplatzes erscheinen Müllers Blick die Idealkonstruktion der Parabel und die Modellinszenierungen des Berliner Ensembles. »Was ausfiel war die Gegenwart, die Weisheit das zweite Exil.« (W 8 231) Nach Brechts Tod werden die Modelle ins Museum gestellt. »Das Berliner Ensemble war nach Brechts Tod leider nur eine Grabstätte.« (KOS 227) Den wenigsten Mitarbeitern Brechts sei es gelungen dem Dunstkreis des Meisters zu entkommen. »Das war auch ein Grund dafür, warum das nach seinem Tod ein museales Theater wurde. Der einzige, der dem Brecht kritisch gegenüberstand und stehen konnte, war Brecht.« (Müller 1992, 8) Hatte die Intendantin Ruth Berghaus im Laufe der siebziger Jahre versucht, »aus dem Museum wieder ein Theater zu machen« (KOS 248), sei es nach ihrer Ablösung 1977 in seinen Dornröschenschlaf zurückgesunken. »Bei Wekwerth wurde es ein geschlossener Raum, in dem Kirchengeschichte stattfand.« (KOS 249) Die ästhetische Exhumierung und Autopsie versucht Müller 1992 als Direktoriumsmitglied selbst: »Und jetzt, glaube ich, ist eine Situation, wo man aus den Trümmern dieses Ensembles wieder etwas anderes, neues, aber mit den besten Traditionen dieses Ensembles machen kann.« (Müller 1992, 8) Gemeint ist das Programm »Shakespeare, Brecht und Müller« (W 8 496)

Als eine Ausnahme und den Höhepunkt Brechts eigener Theaterarbeit beschreibt Müller die *HOFMEISTER*-Inszenierung von 1950: »Das war absolut deutsch, also der Anschluss an die Blutpumpe, an die deutsche, über das Stück von Lenz im Sturm und Drang.« (HMA 4487, 291) In der Eintragung vom 22. Dezember 1949 schreibt Brecht in seinem *ARBEITSJOURNAL*: »das stück gibt unsern jungen schauspielern möglichkeiten. Zugleich geht es auf die linie in den anfängen der deutschen klassik zurück, die den shakespeare aufnimmt, und kann also eine vorstudie zu einer neuen spielweise des shakespeare abgeben.«<sup>712</sup> Am 5. März des Folgejahres notiert er zum *HOFMEISTER*: »das ist der weg zum shakespeare, der rückweg; so viel ist von ihm im deutschen begriffen worden.«<sup>713</sup> Müller nimmt diesen Faden in *KRIEG OHNE SCHLACHT* auf, indem er die Linie Shakespeare – Lenz um Brecht erweitert: »Der Knittelvers ist die einzige deutsche Versform, die originäre deutsche Versform vor dem Blankvers. Aber den Blankvers kann man nur über Shakespeare

<sup>711</sup> Franz Kafka: *Der Bau*. In Ders.: *Das Werk*. Ffm. 2004 (Zweitausendeins), 940–968, hier 942

<sup>712</sup> Brecht 1993, 559

<sup>713</sup> Brecht 1993, 560

revitalisieren. Brecht war eine Zwischenstation, ein Agent Shakespeares.« (KOS 227) Die unmittelbare, geradezu physische Wirkung auf das Publikum, hervorgerufen durch den gezielten Einsatz einer Vielzahl von Theatermitteln (Licht-Dunkel-Effekte, Sturm, Musik, Verwüstung der Bühne, Wildheit der Gesten und der Stimme, plötzliche Stille der Folgeszene) kommt in der Arbeitsfassung Müllers Autobiografie noch stärker zu Geltung als später im Drucktext: »Es gab in dieser Inszenierung eine Szene, die Kastrationsszene, also Gewitter, richtig großes Theatergewitter, Nacht, und der Hofmeister kastrierte sich in einem langen Monolog, reißt sich einen roten Latz aus der Hose und schneidet den ab. So etwas habe ich nie wieder im Theater erlebt. Der Moment ging einem sofort in den Schwanz, das ist klar, auch mit diesem Text, bei dieser Sprechweise. Ein ganzes Publikum, das die Luft anhielt. Das war wirklich enorm. Und das passierte – was Brechts Stücke angeht – eigentlich ganz selten.« (HMA 4487, 292) In einer Szenenanalyse aus dem Band THEATERARBEIT, der Regiearbeiten Brechts modellhaft dokumentiert, ist von der beschriebenen Drastik der Szene kaum noch etwas enthalten. Dort heißt es: »Am Schluss, in dem Abreißen des Rockes, wurde die Wildheit sichtbar, welche die Konterrevolution immer zeigt.«<sup>714</sup>

Eine Anekdote, die Brechts Tod mit der Verhaftung des Philosophen Wolfgang Harich in Verbindung bringt, beschließt das Brecht-Kapitel Müllers Autobiografie. »Wolfgang Harich war verhaftet worden, die Brecht-Witwen berieten mit der Frau von Harich, die Brechts letzte Geliebte gewesen war, was man tun könnte. Dann kam Fritz Cremer mit vier Arbeitern vom Stahl- und Walzwerk Hennigsdorf mit dem Stahlsarg für Brecht. Der war in Hennigsdorf nach einem Entwurf von Cremer angefertigt worden, Cremer hatte aber vergessen, Maß zu nehmen. Er hatte nun Angst – es war der erste Abguss von dem Stahlsarg –, dass Brecht nicht hineinpasst, wie Wallenstein, dem ja die Verschwörer die Beine brechen mussten, weil der Sarg zu klein war. Und die Weigel, die eine praktische Frau war, ersuchte einen der Werk tätigen, der ungefähr die Statur von Brecht hatte, sich probeweise in den Sarg zu legen. Der Sarg passte. Dann zogen sie mit dem Sarg wieder ab. Das war »Die Maßnahme« 1956.« (KOS 231) Dass sich Müllers Darstellung nicht mit den empirischen Tatsachen in Deckung bringen lässt, vielmehr um eine poetische Bewältigung der historischen Vorgänge bemüht ist, zeigt der Blick auf den Kalender. Brecht, der am 14. August 1956 gestorben war, wurde bereits am 17. August auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof in Berlin beigesetzt. Harichs Verhaftung erfolgte erst Ende November. In Müllers Anekdote werden die zeitgeschichtlichen Ereignisse wie in einem Brennpunkt miteinander gebündelt und kausal aufeinander bezogen. Der Tod Stalins 1952 und der Sturz Berijas im Jahr darauf, die vierstündige Geheimrede Chruschtschows vom 25. Februar 1956 auf dem XX. Parteitag der KPdSU, die Niederschlagung des Ungarn-Aufstands am 4. November 1956 (mit der Referenz auf den 17. Juni 1953) und die daraufhin ins Werk gesetzte Restalinisierung in den osteuropäischen Volksdemokratien bilden den Kontext für die Verhaftung Harichs. Infolge der partiellen Publikation seiner Schrift »Plattform über den besonderen deutschen Weg zum Sozialismus« in westdeutschen Medien, in der er sich unter Einfluss von Lukács, Brecht und Bloch für den »dritten Weg«, einen von der Sowjetunion unabhängigen »menschlichen Sozialismus« einsetzt, kommt es kurz nach der Niederschlagung des Ungarn-Aufstandes zu seiner Verhaftung. 1957 wird er zu zehn Jahren Zuchthaus wegen »Bildung einer konspirativen

---

<sup>714</sup> Berliner Ensemble/Helene Weigel (Hg.): Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles. Dresden 1952, 89

staatsfeindlichen Gruppe« verurteilt. Als MASSNAHME 1956 taucht die in der Autobiografie tradierte Anekdote in Müllers letztem Stück *Germania 3 Gespenster* am toten Mann wieder auf. Während die Verhaftung Harichs im Radio verkündet wird, befinden sich die drei Brecht-Witwen Kilian (Harichs Frau), Weigel und Hauptmann im Disput um die Haltung ihrer Männer zu den politischen Ereignissen (17. Juni 1953, Ungarn 1956). Während Kilian mit Brecht dafür plädiert, Harich politisch beizuspringen (»Er hat gesagt: wenn sie Panzer schicken / Weil ihnen nichts mehr einfällt, unser Platz / Ist auf der Barrikade. Mit dem Volk / Gegen die Panzer« W 5 278), sind Weigel und Hauptmann dagegen, die Existenz des Theaters aufs Spiel zu setzen. Immerhin sei Brecht anders als 1953 (»Er hat seine Mütze / Gezogen vor den Panzern Dreiundfünfzig«, ebd.) klug genug gewesen, sich der Stellungnahme zu den politischen Ereignissen 1956 durch seinen Tod zu entziehen. »Wir retten das Theater oder ihn [Harich]. / Der Abgrund ist der gleiche Mann ist Mann. / Gefängnis oder Sarg. Der Tod war pünktlich. / Er ist gestorben, als für ihn die Zeit war / Um ungewaschen in den Tod zu gehen. / Gewusst wann. Immer schon war er der Klügste. / Man steigt nicht zweimal in den gleichen Fluss / Man zieht die Mütze nicht zweimal vor Panzern.« (W 5 279f.) Der Konflikt – kritische Loyalität gegenüber dem antifaschistisch legitimierten Staat (»Das Volk, wenn es gefragt wird / Wählt Hitler«, W 5 278) versus unmittelbare Einmischung in politische Belange (»Vielleicht sollte man das Volk / Noch einmal fragen, das war seine Meinung. / Und vielleicht wählt das Volk dann nicht mehr Hitler / Sondern den Sozialismus. Und nicht Ulbricht«, ebd.) – spiegelt sich in der Probensituation zum *CORIOLAN*, Brechts Auseinandersetzung mit dem Problem des Stalinismus. Über Lautsprecher lässt Müller die Stimmen der Brecht-Schüler Wekwerth und Palitzsch über die Interpretation Brechts hinterlassener Shakespeare-Bearbeitung streiten:

STIMME PALITZSCH	Hier ist Berlin. Wir schreiben Neunzehnhundertsechsfundfünfzig.
STIMME WEKWERTH	Wir machen hier kein Zeitstück, Peter, sondern Eine Parabel. Stalin, wenn du das meinst Kommt nur am Rand vor.
STIMME PALITZSCH	Und der Rand ist blutig. (W 5 280)

Der Streit um die Aktualisierung (Palitzschs naiver Idealismus) oder Historisierung (Wekwerths pragmatische Loyalität) Brechts wird unterbrochen vom Auftritt des Bildhauers Cremer, der – flankiert von zwei Arbeitern vom Stahlwerk Henningsdorf – mit dem Abguss für Brechts Stahlsarg im Theater auftaucht: »Ich habe vergessen, masszunehmen. Das ist ein Probeguss. Ich muss wissen, ob die Größe stimmt.« (W 5 285) Cremers Maßnahme zitiert Brechts MASSNAHME (zwei Fassungen 1930 und 1931). Das Lehrstück führt die Liquidierung und Auslöschung eines Jungen Genossen vor. Der Revolutionär bekräftigt vor der Erschießung sein Einverständnis mit der Maßnahme, die durch sein Fehlverhalten beim Kampf gegen die kapitalistischen Unterdrücker notwendig geworden war und verleiht mit seinem Beispiel dem Tod eine Funktion für die Revolution. »Was zählt ist das Beispiel, der Tod bedeutet nichts« (W 4 253), kommentiert Müller in *MAUSER* eine ähnliche Konstellation. Die Vermessung Brechts endet mit der Auslöschung des ästhetisch revolutionären Anspruchs seines Werks, seiner Entfunktionalisierung. »Der Sarg passt.« (W 5 286) Brecht kommt ins Museum. Hat Müller mit der MASSNAHME 1956 die Musealisierung Brechts beschrieben, gelingt es ihm mit Shakespeare dessen Werk

perspektivisch zu öffnen: »Wann kommen wir drei uns wieder entgegen / In Blitz und Donner Sturm und Regen / Wenn der Wirrwarr stille schweigt / Wer der Sieger ist sich zeigt« (W 5 288), skandieren die drei Brecht-Witwen. Dass Müller den Sieger, wie Eke mutmaßt, »mit dem Untergang des Sozialismus«<sup>715</sup> implizit bereits gekürt hätte, ist ein Irrtum. Schließlich eröffnen die Hexen mit ihrem wiederholten Reigen lediglich eine neue Runde des fortwährenden Kampfes blutiger »Vorgeschichte« (W 8, 258). Bevor die Museums-Insel »Berliner Ensemble« sich zur Bühne für die PARTY der Folgeszene verwandelt, spricht der Dichter aus dem *off*: »Aber von mir werden sie sagen Er / Hat Vorschläge gemacht Wir haben sie / Nicht angenommen / Warum sollten wir / Und das soll stehn auf meinem Grabstein und / Die Vögel sollen drauf scheissen und / Das Gras soll wachsen über meinen Namen / Der auf dem Grabstein steht Vergessen sein / Will ich von allen eine Spur im Sand.« (W 5 288) Man ist geneigt, mit Foucault hinzuzufügen, eine Spur, »die verschwindet wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand.«<sup>716</sup> Die Replik zitiert und korrigiert Brechts Gedicht ICH BENÖTIGE KEINEN GRABSTEIN und nimmt es damit ernster, als Brechts lyrischem Ich recht gewesen sein dürfte: »Ich benötige keinen Grabstein, aber / Wenn ihr einen für mich benötigt / Wünschte ich, es stünde darauf: / Er hat Vorschläge gemacht. Wir / Haben sie angenommen.«<sup>717</sup> Nur indem Brecht vergessen, von ihm abgesehen wird, ist er wieder sinnvoll zu »gebrauchen«. Die »Materialschlacht Brecht gegen Brecht« (W 8 230), die in der Formel FATZER ± KEUNER aufgehoben ist, bleibt die kohärenteste Art und Weise mit seinen Texten umzugehen. Müller führt es in seinem letzten Stück vor – ohne Brecht zu verraten.

## 6.20. Brecht 2

Das »FATZER«-Kapitel Müllers Autobiografie ist das zweite Kapitel, das sich explizit mit Brecht befasst, in diesem Fall ausgehend von dessen FATZER-Fragment, mit dem Müller seiner eigenen Darstellung gemäß in den fünfziger Jahren zum ersten Mal in Berührung gekommen sei: »seitdem war FATZER für mich ein Objekt von Neid. Das ist ein Jahrhunderttext, von der sprachlichen Qualität her, von der Dichte.« (KOS 309) In einer früheren Manuskriptfassung der Autobiografie in Müllers Nachlass (HMA 4484), die dem Arbeitsstand der umfangreichen Arbeitsfassung mit der Signatur HMA 4487 entspricht, sind die Teile des vierundzwanzigsten Kapitels (»FATZER-MATERIAL, 1978 und QUARTETT, 1981«) getrennten Kapiteln zugeordnet (»23. FATZER« und »24. QUARTETT 1981«). Der weit umfangreichere FATZER-Komplex, einer der poetisch dichtesten Textteile in KRIEG OHNE SCHLACHT überhaupt, wird 1994 unter dem Titel FATZER-MATERIAL 1978 in der Suhrkampausgabe Müllers Bearbeitung von Brechts DER UNTERGANG DES EGOISTEN JOHANN FATZER separat abgedruckt.

Bereits 1967 hatte sich Müller gemeinsam mit Alexander Stillmark und Guy de Chambure an Vorgesprächen zu einem geplanten, dann geplatzten, FATZER-Projekt des Berliner

---

<sup>715</sup> Eke 1999, 265

<sup>716</sup> Foucault 1971, 462

<sup>717</sup> Brecht-GW 10, 1029

Ensembles beteiligt<sup>718</sup>. Doch erst mit der Arbeit an einer eigenen Fassung gewinnt das Potenzial des Brecht-Textes volle Konsistenz für Müllers Schreiben. Müllers Auseinandersetzung mit Brechts FATZER ist in der Tat vergleichbar mit derjenigen Shakespeares HAMLET. Wie die HAMLETMASCHINE den Höhe- und zugleich End-Punkt einer obsessiven Beschäftigung mit Shakespeares Text darstellt, markiert die Bearbeitung von Brechts zwischen 1926 und 1930 geschriebenem und mit der Teilpublikation im ersten Heft der Versuche abgeschlossenem FATZER-Fragment einen Wendepunkt in Müllers Brechtrezeption. Sowohl HAMLET als auch FATZER bilden im Werk Müllers Kulminationspunkte des künstlerischen Selbstverständnisses. Folglich nehmen DIE HAMLETMASCHINE und DER UNTERGANG DES EGOISTEN JOHANN FATZER auch als Zeugnisse poetischer Selbstverständigung eine zentrale Rolle im Schaffen Müllers ein: »FATZER war für mich wichtig, um eine Phase abschließen zu können. Jetzt stehe ich vor dem Nichts und muss etwas Neues finden. Vom LOHNDRÜCKER bis zur HAMLETMASCHINE ist alles eine Geschichte, ein langsamer Prozess von Reduktion. Mit meinem letzten Stück HAMLETMASCHINE hat das ein Ende gefunden.« (GI 1 54) In NOTATE ZU FATZER schreibt Müller übereinstimmend: »Für mich ist eine Phase abgeschlossen, und diese Arbeit mit dem FATZER-MATERIAL gehört zu diesem Abschluss. Jetzt muss ich einen neuen Ansatz finden. Die historische Substanz ist für mich jetzt unter dem Gesichtspunkt, unter dem ich sie versucht habe zu notieren – verbraucht.« (W 8 201f.) Im Rückblick erscheint eine solche Periodisierung als willkürliche Konstruktion. Dass nun mit dem Abschluss der Arbeit am FATZER-MATERIAL, die laut Müllers Auskunft im engen Zusammenhang mit Karge/Langhoffs Inszenierung Kleists PRINZ FRIEDRICH VON HOMBURG am Deutschen Schauspielhaus Hamburg 1978 stand, sein Interesse an dem Stoff erloschen sei, erweist sich mit Blick auf eine Hörspielfassung anlässlich Brechts neunzigsten Geburtstags 1988 sowie Müllers erster Inszenierung am Berliner Ensemble im Jahr 1993 als Fehlschluss.

Der selbstbenannte Nullpunkt, Ergebnis der intensiven Auseinandersetzung mit dem Material trägt den Keim zu einer Dramaturgie jenseits Brechts und/oder Shakespeares in sich, die jedoch nicht losgelöst von den anderen Autoren im Sinne einer Voraussetzungslosigkeit existiert. Zugleich rekurriert die »neue Dramaturgie« auf die Wahrnehmung des gesellschaftlich-politisch Kontexts, aus dem heraus die eigene Arbeit begriffen wird: »Es besteht keine Substanz für einen Dialog mehr, weil es keine Geschichte mehr gibt. Ich muss eine andere Möglichkeit finden, die Probleme der Restaurationsphase darzustellen.« (GI 1 54) Die Aussage »keine Geschichte mehr« ist nicht der Terminologie einer verfrüht ausgerufenen »Postmoderne« geschuldet. Sie impliziert vielmehr die komplementäre Aussage: Geschichte, die ihrer Erscheinungsform noch harrt, die von einem »kommenden Volk« (Deleuze) abgerufen werden wird. Damit wird Brechts FATZER nicht nur zum Nullpunkt, sondern synchron zum Brennpunkt einer Linie, die Müller wie einen Querschnitt durch die deutsche Kunst seit dem späten Mittelalter zieht, indem er sie entlang einem politischen Aspekt anordnet. »Was an FATZER wichtig ist, das hängt zusammen mit dem Fragment-Charakter. Da geht es gar nicht um Literatur, da geht es um Geschichte und Politik. Und was wichtig ist, ist der Fragment-Charakter der deutschen Geschichte, der dazu führt, dass so ein Stück, das ganz unmittelbar mit deutscher Geschichte zu tun hat, Fragment bleibt. Der Fabelansatz von

---

<sup>718</sup> s. a. Stillmark 1972, 253–255

Brecht: vier Leute desertieren aus dem Ersten Weltkrieg, weil sie glauben, die Revolution kommt bald, verstecken sich in der Wohnung des einen, warten auf die Revolution, und die kommt nicht. Und nun sind sie ausgestiegen aus der Gesellschaft. Da es keine besseren, keine expansiven Möglichkeiten gibt für ihre angestauten revolutionären Bedürfnisse, radikalisiert sie sich gegeneinander und negieren sich gegenseitig. Das ist eine große Formulierung einer Situation, die sich in der deutschen Geschichte immer wieder ergeben, immer wiederholt hat. Also die Isolierung der Linken seit den Bauernkriegen. Das ist ein deutsches Thema. Und da drin steckt noch ein noch viel älteres. Es ist wichtig für die Wirksamkeit von Theater texts, dass möglichst viele alte Modellsituationen vorkommen: die NIBELUNGEN-Situation, ein Faust-Entwurf, DIE RÄUBER, DANTON. Es gibt von Brecht keinen einzigen anderen Entwurf, kein ausgeführtes Stück, das diesen Ansatz aufnimmt oder fortsetzt.« (W 8 201) Der Anschluss an die mythologische Struktur des FATZER-Fragments (»alte Modellsituationen«), die unter der textarchäologischen Draufsicht Müllers zum Vorschein kommt, ist mit einem Hinweis auf die kultische Funktion (»Wirksamkeit«) der Literatur, des Theaters, beziehungsweise der Kunst im weitesten Sinne verknüpft. Darin besteht die »Interessantheit des Fragmentarischen« (W 8 200), die Müller an Brechts gescheitertem und deshalb in seinen Augen erst recht gelungenen »Versuch« FATZER ausmacht. »Das FATZER-Fragment ist schon deshalb bedeutsam, weil Brecht irgendwann bemerkt hat, dass er daraus kein Ganzes machen kann, und es dann als Experimentierfeld benutzt hat. Er hat daran gearbeitet, ohne auf ein Resultat zu zielen, ohne darauf zu sehen, dass etwas Verkäufliches daraus wird. Das ermöglichte eine ungeheure Freiheit im Umgang mit dem Material. Zugleich blieb der Prozesscharakter gewahrt. Denn die Fragmentarisierung verhindert das Verschwinden der Produktion im Produkt, die Vermarktung.« (GI 1 50) Stattdessen sei FATZER »ein inkommensurables Produkt, geschrieben zur Selbstverständigung. [...] Der Text ist präideologisch, die Sprache formuliert nicht Denkresultate, sondern skandiert den Denkprozess. Er hat die Authentizität des ersten Blicks auf ein Unbekanntes, den Schrecken der ersten Erscheinung des Neuen. Mit den Topoi des Egoisten, des Massenmenschen, des neuen Tiers kommen, unter dem dialektischen Muster der marxistischen Terminologie, Bewegungsgesetze in Sicht, die in der jüngsten Geschichte dieses Muster perforiert haben.« (W 8 229f.)

Die Authentizität der Brechtschen Textur zielt auf einen Typus der Wahrnehmung, den Müller explizit als FATZER-Erfahrung kennzeichnet: »ftz experience – notwendigkeit die / stühle unter sich wegzusprenge die / einem untergeschoben werden« (HMA 3538). Da der Denkprozess vor den Schranken des Individuums nicht halt macht, wird das Individuum einem Prozess permanenten Wandels eingestellt. Der Boden sicherer Tatsachen ist vermintes Gelände, denn: »Das zu schnelle Wissen verhindert Erfahrung« (HMA 3547). Nur wer bereit ist, den Boden der Tatsachen zu verlassen und in den Fluss zu steigen, wird auf den »Grund der Dinge«<sup>719</sup> gelangen. »Wir aber raten euch: seid / Einverstanden. Denn so geschieht es / Wie ihr hier saht, und nicht anders / Flüchtet nicht. Wer / Gegen den Strom schwimmt, dem / Fließt das Wasser ins Maul und / Erstickt ihn«<sup>720</sup>. Eine Sprache aufzuspüren, die sich im Fluss befindet, jenseits der permanenten Reproduktion des Identischen, ist die

---

<sup>719</sup> Benjamin-GS II, 509

<sup>720</sup> Brecht-BFA 10, 498



Eine in Müllers Bearbeitung dem Chor zugewiesene Passage, die im Wesentlichen Bruchstücke des bereits von Brecht konzipierten FATZERKOMMENTARS montiert<sup>722</sup>, rekonstruiert das Eigeninteresse Müllers an der Bearbeitung des Neid-Objekts FATZER und dokumentiert seine Einverleibung in den Textkorpus des Autors Müller. »FATZERDOKUMENT 10 / PROJEKTION: BRECHT // Zerstörung des Zimmers / Der Zeit / Das Ganze, da ja unmöglich / Einfach zerschmeißen / Für Experiment – ohne Realität / Zur Selbstverständigung / Alles, was heute gedacht wird, ist / Nur, damit gut erscheine, was alles gemacht / Wird! Alles was heute gemacht wird, ist falsch, also ist alles, was / Heute gedacht / Wird, falsch / Der Zweck, wofür eine Arbeit gemacht wird, ist nicht mit jenem Zweck / Identisch, zu dem sie verwertet wird / Die Erkenntnis kann an einem anderen Ort gebraucht / Werden, als wo sie gefunden wurde.« (W 6 121) Im Sinne der Dialektik uneingelöster Arbeiten an einer Geschichte, deren Anspruch im Historischen wurzelt, lässt sich auch das »Kunstprodukt« FATZER (ebenfalls im Sinne einer noch einzulösenden Arbeit) als Gespenst aus der Zukunft beschreiben, von Müller fünfzig Jahre nach seiner Entstehung/seinem Scheitern erneut auf den historischen Prüfstand gehoben, um unter den gegebenen historisch-konkreten Bedingungen des Kalten Krieges erneut zu scheitern. Das Scheitern ist die einzuübende Geste des Experiments FATZER: »Der Geschlagene entrinnt nicht / Der Weisheit. / Halte dich fest und sinke! Fürchte dich! Sinke doch! Auf dem Grunde / Erwartet dich die Lehre« (W 6 141), heißt es in FATZER, KOMM, dem auf den KOMMunismus ebenso wie auf das KOMMende verweisenden Schlusschor der von Brecht publizierten Fassung. Benjamins FATZER-KOMMentär zu dieser Textstelle schien auch Müller wichtig: »Im Hoffnungslosen soll Fatzer Fuß fassen. Fuß, nicht Hoffnung. Trost hat nichts mit Hoffnung zu schaffen. Und Trost gibt Brecht ihm: Der Mensch kann im Hoffnungslosen leben, wenn er weiß, wie er dahin gekommen ist. Dann kann er darin leben, weil sein hoffnungsloses Leben dann wichtig ist. Zugrunde gehen heißt hier immer: auf den Grund der Dinge gelangen.«<sup>723</sup> Dorthin etwa, wo Müllers Ophelia bereits der Zeit *ihrer* Geschichte harrt (s. a. W 4 553f.).

DUELL TRAKTOR FATZER, Müllers erste Inszenierung am Berliner Ensemble (1993), führte mittels Umkehrung der Chronologie historischer Referenzen Geschichte im Krebsgang vor: Von WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE V: DER FINDLING (1968) über WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE III: DAS DUELL (1953), TRAKTOR (1945ff.) hin zu FATZER (1917); hinzu kamen Texte aus Shakespeares Stücken STURM und MACBETH, ein Brief Bucharins sowie – als Bandeinspielung während der Pause – MOMMSENS BLOCK. Die Umkehrung des Zeitstrahls befreit die Texte aus einem tagesaktuellen Bezugssystem und legt eine Struktur frei, die das Denken eines anderen Ablaufs ermöglicht. Im Gespräch mit dem Dramaturgen Alexander Weigel über die Perspektiven eines vereinigten

---

<sup>721</sup> »Man ist gezwungen zu folgen, wenn man auf der Suche nach den ›Singularitäten‹ einer Materie oder vielmehr eines Materials ist und es nicht darauf abgesehen hat, eine Form zu entdecken; wenn man der Schwerkraft entkommen und ein Gebiet der Geschwindigkeit betreten will; wenn man damit aufhört, dem Fließen eines laminaren Stroms in eine festgelegte Richtung zuzusehen und von einem wirbelnden Strom mitgerissen wird; wenn man sich auf die kontinuierliche Variation von Variablen einlässt, anstatt daraus Konstanten abzuleiten.« (Deleuze/Guattari 1992, 511f.)

<sup>722</sup> s. a. Brecht-BFA 10 514, 528

<sup>723</sup> Benjamin-GS II, 509, s. a. GI 2 58

Deutschlands für »Sinn und Form« beschreibt Müller seine Inszenierung von MAUSER, QUARTETT und DER FINDLING 1991 am Deutschen Theater Berlin als »eine Reise aus der Vergangenheit rückwärts in die Gegenwart, denn die Vergangenheit liegt vor uns und die Zukunft, die in der Gegenwart eingeschlossen war, hinter uns« (GI 3 123). Der Geschichtsschreiber auf dem Theater will ein glücklicherer *Angelus Novus* sein als DER GLÜCKLOSE ENGEL seiner Gedichte. Als rückwärts gewandter Prophet etabliert er die »Geschichte auf dem Theater [...] als Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft« (GI 2 63). Im »FATZER«-Kapitel seiner Autobiografie spart Müller einen Satz aus Fatzers zweiter »Rede vom Massenmenschen« aus, um ihn am Ende seiner Autobiografie umso wirkungsvoller aufblitzen zu lassen: »Wie früher Geister kamen aus Vergangenheit / So jetzt aus Zukunft ebenso.« (KOS 361) Der Satz, an den Müller immer wieder anknüpft, findet sich bei Brecht (ausschließlich) in der als 3. Arbeitsphase rekonstruierten Textstufe. In der Textfassung FATZER, 3, die 1930 im ersten Heft der VERSUCHE erscheint, sucht man diese Zeilen vergeblich: »Wie früher Geister kamen aus Vergangenheit / So jetzt aus Zukunft, ebenso / Klagend beschwörend und ungreifbar / Einzig bestehend aus dem Stoff deines eigenen Geists / Seiner Furcht zuvorderst. Denn immer Furcht / Zeigt an, was kommt, direkt vom Aug / Geht ein Strang zur Furcht. Dieser Geist des Massenmenschen lähmt mich besonders / Seine Art ist mechanisch / Einzig durch Bewegung zeigt er sich // Jedes Glied auswechselbar, selbst die Person // Mittelpunktlos // Nicht Geist ist's, was ihm fehlt zur Vollkommenheit / Sondern nur Stoff // Diese Zeit wird nur vier Jahre dauern ...«<sup>724</sup> In Müllers Bearbeitung lautet die Passage nahezu identisch. Abweichungen unterliegt die Interpunktion. In der zweiten Verszeile hat Müller eine Erweiterung (»lähmend«) vorgenommen, die sich auf die achte bezieht, in der vierten eine Veränderung des Possessivpronomens. Lediglich die letzte Zeile verleiht dem Text eine grundsätzlich neue Bedeutung hinsichtlich der zeitlichen Perspektive. Sie wird ins Endlose gedehnt. »Wie früher Geister kamen aus Vergangenheit / So jetzt aus Zukunft, ebenso / Klagend, beschwörend, lähmend und ungreifbar / Einzig bestehend aus dem Stoff seines eigenen Geists / Seiner Furcht zuvorderst, denn immer Furcht / Zeigt an, was kommt, direkt vom Aug / Geht ein Strang zur Furcht. Dieser Geist des Massenmenschen / Lähmt mich besonders / Seine Art ist mechanisch / Einzig durch Bewegung zeigt er sich. / Jedes Glied auswechselbar, selbst die Person / Mittelpunktlos. / Nicht Geist ist's, was ihm fehlt zur Vollkommenheit / Sondern nur Stoff. / Diese Zeit wird nur vier Jahre dauern / Oder vier mal tausend.« (W 6 104f.) Die bereits bei Brecht vollzogene Wendung des aristotelischen Katharsis-Begriffs in eine geschichtsphilosophische Perspektive (»denn immer Furcht / Zeigt an, was kommt«) ist in diversen Abwandlungen und Zusammenhängen eines der häufigsten Brechtzitate Müllers Œuvre (s. a. W 4 259, W 8 208, 212, 230).

Um das Jahr 1990 häufen sich jedoch die Zugriffe auf die ersten Verszeilen. Die Mittelpunktlosigkeit des Massenmenschen enthält einen Hinweis auf Kleists Text ÜBER DAS MARIONETTENTHEATER, in dem modellhaft der Verlust des Schwerpunkts (= der Seele) infolge der Verwandlung von »Grazie« in »Ziererei« verhandelt wird. Einen unmittelbaren Anschluss daran stellt Müllers Preisrede anlässlich der Entgegennahme des Kleist-Preises vom November 1990 dar. Bereits der Titel, DEUTSCHLAND ORTLOS. ANMERKUNG ZU KLEIST, ist ein Hinweis auf die historische Situation seiner Entstehung

---

<sup>724</sup> Brecht-BFA 10, 465f.

im Nicht-Raum des gesellschaftlichen Anspruchs der »Chancengleichheit« (GI 1 71, 133 u. 160f.), den Müller mit dem Ende der DDR aus der Raum-Zeit-Kontinuität herauskatapultiert sieht. *Sein* Deutschland, ein Modell, das die Emanzipation des Menschen vom Kapital zumindest denkbar erscheinen lässt, ist in den ungreifbaren Raum der Utopie verschwunden: »Eine Zeitmauer ist gefallen, und wir alle stehen sozusagen über Nacht in einem Raum mit unbekannten Dimensionen [...] WIE FRÜHER GEISTER KAMEN AUS VERGANGENHEIT / SO JETZT AUS ZUKUNFT EBENSO.« (W 8 382) In dem oben bereits erwähnten Gespräch mit Alexander Weigel zitiert Müller die Brechtverse erneut (s. a. GI 3 128). Noch in einem der späten Gespräche mit Alexander Kluge (ANTI-OPER, 1993) kommt Müller wiederholt auf das FATZER-Zitat zurück (s. a. LV 135). In einer Nachlassnotiz wird die Gravitationskraft des Geister-Topos im FATZER-MATERIAL noch einmal explizit unterstrichen: »wichtigst: d. Hinweis auf das Gespenstische (d. ›Gespenst‹ des Kommunismus)« (HMA 3547) Vor dieser Folie erscheint es bemerkenswert, dass Müller im Zusammenhang mit der Entstehung seiner FATZER-Bearbeitung Ende der siebziger Jahre im Interview eben jene Reflexion der Figur Fatzer über den »Massenmenschen« zitiert – unter Aussparung der Anfangsverse (s. a. GI 1 50f.).

Die Topoi des Egoisten, des Massenmenschen und des neuen Tieres, »das / Geboren wird, den Menschen aus- / zulösen«<sup>725</sup>, entstammen Müller zufolge Brechts Berührung mit der Großstadt. »Brecht kam nach Berlin, wohnte in einer Mansarde, ein Stadtplan von Berlin war an die Wand geheftet. Brecht hat Fähnchen gesteckt, wo sich kommunistische Zellen bildeten, das Warten auf die Revolution ...« (KOS 309) Mit dem Erstarken und schließlich dem Machtantritt der Nationalsozialisten, hätten sich diese Hoffnungen endgültig zerschlagen. Die Erfahrung dieses Scheiterns sei der Grund für Brechts in Müllers Augen genialen Wurf: »FATZER ist das Beste, was in diesem Jahrhundert geschrieben worden ist für die Bühne und das Beste von Brecht. Diese Höhe hat er nie wieder erreicht. Und sie war nur zu erreichen aus diesem ungeheuren Druck heraus, an diesem Nullpunkt.« (GI 2 28) Dabei sei sich Brecht im Klaren darüber gewesen, dass der Nationalsozialismus alles andere als ein politisches Intermezzo werden würde. »Er war einer von den wenigen, die über die Dauer der nächsten Periode, also des Nationalsozialismus, keine Illusionen hatten. Die meisten linken Intellektuellen dachten, das geht ein paar Monate, Hitler ist ein Idiot, das ist ein kurzer Spuk. Brecht hat das später einmal so formuliert: ›In der Roten Fahne stand noch ›Wir werden siegen‹ da hatte ich mein Geld schon in der Schweiz.«« (KOS 309) Müller hatte diese Position bereits im Gespräch mit Wolfgang Heise 1986 formuliert: »Und was mich interessiert daran [an FATZER], ist der Nullpunkt, den er erreicht hat. Einfach aus seiner genaueren, pessimistischen Einsicht in den Gang der Dinge. Vor 1933. [...] Er wusste, was kommt, besser als die meisten anderen Linken. Und er hatte auch nicht die Illusion über die kurze Dauer dieser Sache.« (GI 2 57) In KRIEG OHNE SCHLACHT projiziert Müller den Begriff vom *poetischen* »Nullpunkt« des FATZER-Materials auf den *politischen* »Nullpunkt« der Ermordung Liebknechts und Luxemburgs im Zuge des Spartakistenaufstands im Januar 1919 zurück. Brecht habe gewusst, »dass das eine Enthauptung war, die Enthauptung der deutschen Kommunistischen Partei, ihre Auslieferung an Lenin. Ein Blick auf den Nullpunkt des Jahrhunderts. Fatzer sagt vor seiner Erschießung durch die Kameraden/Genossen: ›Von nun an und für eine lange Zeit, / wird es auf dieser Welt keine Sieger mehr geben, sondern nur

---

<sup>725</sup> Brecht-BFA 10, 427f.

noch Besiegte.«<sup>726</sup>

Im Zusammenhang mit derselben Fatzer-Replik ist vom »Furchtzentrum« (s. a. GI 2 57) des Brecht-Fragments die Rede. Der Topos des Furchtzentrums korrespondiert wiederum einer zentralen Szene des Stücks, die ausgehend von Fatzers sexueller Verfehlung (Schwängerung der Kaumann), die das Kollektiv zu sprengen droht, zur Internalisierung des ursprünglich nach außen gerichteten revolutionären Terrors führt und steht damit in direktem Zusammenhang mit Lenin, beziehungsweise der Revolution in Russland. Im FATZERDOKUMENT 9 heißt es:

*Chor liest:* Furchtzentrum des Stücks. Während der Hunger sie anfällt, geht das Dach über ihren Köpfen weg, verlässt sie ihr bester Kamerad und spaltet sie der Sexus. Hin und her schwankende Entschlüsse. Anarchie, Verwilderung. Dann konstituiert sich eine Art Sowjet. Die Uneinigkeit führt zum System der Stimmenmehrheit. Beschluss gegen das Besitzrecht, für die Freiheit der Frau. Für Terror.

*Koch* Zu schwach, uns zu verteidigen, gehen wir / Zum Angriff über.

*Chor liest:* Unter dieser Devise kämpft Koch angesichts des vorhandenen Interesses der Umwelt für sie immer verzweifelter für die revolutionäre Tätigkeit. Koch begrüßt also alle auftauchenden Schwierigkeiten – Abfall Fatzers, steigende Aufmerksamkeit des Hauses, Hunger, sexuellen Individualismus, Besitztrieb Kaumanns undsoweiter und verwendet sie bewusst *zynisch*: für die Revolutionierung.

*Schluss:* die NÖP.<sup>727</sup>

Die Szene zitiert den revolutionären Bürgerkrieg im Augenblick der Umklammerung durch die imperialistischen Staaten. Die Neue Ökonomische Politik (NÖP)<sup>728</sup> dient als Mittel gegen die vollständige Isolierung: Im FATZER wird den wartenden Freiern der sich im Dienst der Revolution prostituierenden Kaumann aus dem KOMMUNISTISCHEN MANIFEST vorgelesen. Das neunte FATZERDOKUMENT beschreibt damit die dialektische Aufhebung der Revolution in ihrer Institutionalisierung. An die Stelle des revolutionären Kampfes tritt der Terror nach innen, der sich die konterrevolutionären und also zu überwindenden Kräfte

---

<sup>726</sup> KOS 309f. In Müllers FATZER-Bearbeitung heißt es: »Ich weiß nicht, wer siegt / In diesem Kampf / Wer aber immer siegt – Fatzer ist / Verloren. Als ihr zweifeltet an mir / War ich verloren. / Und von jetzt ab und eine ganze Zeit über / Wird es keinen Sieger mehr geben / Auf eurer Welt, sondern nur mehr / Besiegte.« (W 6 139) Brecht schreibt: »Ich weiß nicht, wer siegt / In diesem Kampf / Wer aber immer siegt – Fatzer ist / Verloren. / Und von jetzt ab und eine ganze Zeit über / Wird es keinen Sieger mehr geben / Auf eurer Welt, sondern nur mehr / Besiegte. / Als ihr zweifeltet an mir / War ich verloren.« (Brecht-BFA 10, 427)

<sup>727</sup> W 6 113. Müller hat in Brechts Szenenskizze einige Änderungen vorgenommen, die nicht allein mit der allgemeinen Glättung des diffusen Materials mit Blick auf die Inszenierbarkeit des Textes zu erklären sind. So geht die Figurenzuschreibung (Chor, Koch) auf Müller zurück, allerdings ist sie bei Brecht angelegt. Vor die Figurenrede Kochs montiert Müller die abgewandelte Textstelle eines anderen Entwurfs, in dem es explizit um die Besitzfrage geht. Bei Brecht heißt es: »Erneuter Beschluss aller drei gegen das Besitzrecht. Gegen die Freiheit der Frau. Für Terror, Einführung der Mehrheitsbeschlüsse und Aufnahme der eigenen Produktion.« (Brecht-BFA 10, 434f.) Und in einem weiteren Notat: »In der Bedrängnis durch Kaumann, der sie Fatzers Sex-Verbrechen wegen aus dem Haus verweist, erfolgt die Geburt jener These von der Aufhebung des Besitzbegriffs und die Verhängung des Terrors durch Koch.« (Brecht-BFA 10, 436)

<sup>728</sup> Mit der NÖP wurde zum ersten Mal das Problem einer »sozialistischen Marktwirtschaft« berührt, das sich durch den Sieg der Kommunisten in einem einzelnen rückständigen Land (statt in einer Weltrevolution der entwickeltsten Länder) gestellt hatte. Müller setzte Lenins 1921 gegen erbitterte innere Widerstände der Partei durchgesetzter Liberalisierungspolitik in Handel, Landwirtschaft und Industrie in der Szene ICH BIN DER HUNGER, MIT MIR MUSS RECHNEN WER DIE WELT ÄNDERN WILL seines Stückes ZEMENT ein Denkmal.

zunutze macht, indem er sie fördert und zugleich instrumentalisiert. »Wir stecken bis zum Hals im Kapitalismus / Und Morgen wird gemacht aus jetzt und hier« (W 4 459), stellt Tschumalow, der im Umbau vom Helden zum Arbeiter befindliche Protagonist Müllers ZEMENT, zynisch fest. Der Weg aus dem Kapitalismus führt durch den Sumpf des Kapitalismus und vielleicht noch tiefer hinein. Wie beim symbolischen Kampf des Herakles mit der Lernäischen Hydra (HERAKLES 2 ODER DIE HYDRA) bilden Feind und Kämpfer eine Personalunion. Zugleich werden – entsprechend dem Modell der Lehrstücke – die Fehler der Einzelnen (Fatzer, Kaumann) Trainingseinheiten für das Kollektiv: Die »Schwierigkeiten« sind der Stachel im Fleisch des revolutionären Kollektivs, je existenzieller, desto größer die Kraft, die zu ihrer Überwindung notwendig aufgebracht werden muss. Dass die Kraft sich am Ende blind nach innen richtet und das Kollektiv in die Vernichtung treibt, zeigt nicht das Scheitern des Experiments an, sondern die nüchterne Bilanz, dass die Anstrengungen nicht ausgereicht haben. Denn es gelte »*alle* Verhältnisse umzuwerfen, in denen der Mensch ein erniedrigtes, ein geknechtetes, ein verlassenes, ein verächtliches Wesen ist.«<sup>729</sup>

Die Funktion des »Furchtzentrums« sieht Müller in der »Dialektalisierung« (GI 2 56) des aristotelischen Katharsis-Begriffs: »Es geht grundsätzlich darum, das Furchtzentrum einer Geschichte zu finden, einer Situation und der Figuren, und dem Publikum das auch zu vermitteln als Furchtzentrum. Nur wenn es ein Furchtzentrum ist, kann es ein Kraftzentrum werden.« (ebd.) Das »Furchtzentrum« Brechts FATZER liefert infolgedessen den ausschlaggebenden Anknüpfungspunkt für Müllers Bearbeitung: Die Überführung des emanzipatorischen Potenzials der Revolution in terroristische Praxis, die er als Paradigma abendländischer, insbesondere deutscher Geschichte begreift. Die Ambivalenz dieser Metamorphose habe bereits Brecht erkannt, was sich an der sukzessiven Fokusverschiebung von der Identifikationsfigur des Egoisten Fatzer auf den Protagonisten Koch ablesen lasse. »In der letzten Fassung, von der es nur Bruchstücke gibt, wird Koch zu Keuner. Keuner als Leninfigur, der Pragmatiker, der das Mögliche versucht. Der Fatzer ist ein Komplement zu Koch und umgekehrt. Koch der Terrorist, Fatzer der Anarchist, Koch/Keuner die Verbindung von Disziplin und Terror.« (KOS 310) Hatte Müller diese Akzentverschiebung in seinem Brecht-Essay von 1979 (FATZER ± KEUNER) noch prinzipiell kritisiert (»Mit der Einführung der Keunerfigur [...] beginnt der Entwurf zur Moralität auszutrocknen«, W 8 230) urteilt er in seiner Autobiografie differenzierter. Schließlich wäre durch Lenin lediglich ein Mangel tradiert worden, indem sich die Oktoberrevolution aus dem Rahmen der Französischen Revolution nie herausbewegt hätte. »Im Ergebnis war sie eher ein Schritt zurück. Die Französische Revolution muss in Russland unter neuen Bedingungen noch einmal stattfinden.« (KOS 311) Löst man die Bedeutung des zweiten Satzes dieser Aussage von den fraglos Versuchscharakter besitzenden topografischen Koordinaten, zwischen denen sie aufgespannt ist, ab, erhält man ein Modell, das in direkter Strukturverwandtschaft mit einer zentralen Aussage aus Kleists Text ÜBER DAS MARIONETTENTHEATER steht. Ist es bei Kleist die Grazie, die – »wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist«<sup>730</sup> – wahlweise im gänzlich abwesenden oder im unendlichen Bewusstsein seiner selbst wieder auftaucht, so ist es bei Müller der emanzipatorische Anspruch einer Revolution, den

---

<sup>729</sup> Karl Marx: Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. In: MEW 1 385

<sup>730</sup> Kleist-WuB 3, 480

(menschlich-allzumenschlichen) Menschen zu verachten, weil der (Über)Mensch ihr *Ziel* wäre. Will heißen: Der utopische Anspruch sei von der desaströsen Praxis mitnichten diskreditiert worden, er harre indessen mit noch maßgeblicherem Nachdruck seiner Durchsetzung.

Das spezifisch Deutsche des paradigmatischen Umschlagens von revolutionärem Kampf in sektiererischen Terror begründet Müller mit der Isolation linker Kräfte in Deutschland. Dabei handle es sich nicht vordergründig um eine politische Erscheinung, sondern vielmehr um deren Niederschlag in der Literatur. Müller sieht FATZER in einer genetischen Linie, die sich ausgehend vom Nibelungenmythos bis zu Büchners DANTONS TOD durch die dramatische deutsche Literatur zieht. »Franz und Karl Moor, Faust und Mephisto, Danton und Robespierre, Gotland und der Neger Berdoa.« (KOS 310) Die deutsche Dramatik erscheint als ein unauflösbares Drama politischen Clinches. Als zentralen Konflikt dieser Teilung macht Müller den »Glücksanspruch von Danton und die Drosselung des Glücksanspruchs für eine gedachte Zukunft, für ein Programm« (KOS 310f.) aus, den er in Büchners Drama – das Müller in DER AUFTRAG als Farce nachspielen lässt – kohärent gestaltet sieht. Der Konflikt kulminiert in der sechsten Szene des ersten Aufzugs, in der Robespierre und Danton über die jeweils eigene Perspektive eben dieses Glücksanspruches streiten. »Mit deiner Tugend, Robespierre! – Du hast kein Geld genommen, du hast keine Schulden gemacht, du hast bei keinem Weibe geschlafen, du hast immer einen anständigen Rock getragen und dich nie betrunken. Robespierre, du bist empörend rechtschaffen. Ich würde mich schämen, dreißig Jahre lang mit der nämlichen Moralphysiognomie zwischen Himmel und Erde herumzulaufen, bloß um des elenden Vergnügens willen, Andre schlechter zu finden als mich.«<sup>731</sup> Während Robespierre die Übertragung seiner individuellen Verhaltensdispositionen auf die politische Ebene als Legitimation für den republikanischen Terror dient, der das »erhabene Drama der Revolution«<sup>732</sup> gegen die Banalität des Alltags abgrenzt, geht dieser Tugendrigorismus nach Ansicht Dantons auf Kosten von Handlungen, die für ihn den Wert des Lebens – und somit jeglichen Anspruch auf Umgestaltung der Lebensverhältnisse – überhaupt erst ausmachen. Die robespierrische Praxis der Politik besteht in Dantons Augen in der Zerstörung des Weges, der zu den revolutionären Zielen führen sollte, indem sie den Menschen ein Handlungssystem aufzwingt, das der menschlichen Natur zuwiderläuft. Das Beharren auf individueller Bedürfnisbefriedigung (»Der Griff nach dem Fleischtopf war deine Revolution«, W 5 24) stellt sich für Danton als Revolte gegen den lebensfeindlichen Asketismus eines Robespierre dar (»Die Guillotine ist keine Brotfabrik«, W 5 25), der jedoch vorläufig die einzige Möglichkeit bietet, die Lücke zur Zukunft offen zu halten und die Utopie nicht unter der »totale[n] Besetzung mit Gegenwart« (GI 2 154) zu ersticken. Dantons Angriff auf die Moral Robespierres ist auch der Versuch, zu verhindern, dass die revolutionäre Utopie in einen metaphysisch gefärbten Fatalismus umschlägt, wie ihn St. Just mit seiner an Hegel geschulten Geschichtsphilosophie skandiert. »Die Natur folgt ruhig und unwiderstehlich ihren Gesetzen; der Mensch wird vernichtet, wo er mit ihr in Konflikt kommt. [...] soll die geistige Natur in ihren Revolutionen mehr Rücksicht nehmen als die physische? Soll eine Idee nicht eben so gut wie ein Gesetz der Physik vernichten dürfen, was sich ihr widersetzt? Soll überhaupt ein Ereignis, das die ganze Gestaltung der moralischen Natur, das heißt der

---

<sup>731</sup> Büchner-WuB, 29

<sup>732</sup> Büchner-WuB, 19

Menschheit, umändert, nicht durch Blut gehen dürfen? Der Weltgeist bedient sich in der geistigen Sphäre unserer Arme ebenso, wie er in der physischen Vulkane und Wasserfluten gebraucht.«<sup>733</sup> Kultur erscheint hier als Fortsetzung von Natur. Die Vernichtung von Verrätern und Feinden der Revolution geschieht demzufolge nicht auf Gutdünken individueller Feindschaft, sondern im Auftrag einer allgemeinen Instanz, die Träger des (natürlichen) geschichtlichen Prozesses ist. Gegen diese scheinbar fatalistisch legitimierte Geschichtsauffassung setzt Danton polemisch einen Naturbegriff, der die individuellen Prädispositionen als nicht unter allgemeingültige Aufträge subsumierbare Werte erscheinen lässt und rekurriert damit auf einen Begriff unantastbarer Menschenwürde. »Jeder handelt seiner Natur gemäß, dass heißt, er tut, was ihm wohltut.«<sup>734</sup> Oder Hérault: »Jeder muss sich geltend machen und seine Natur durchsetzen können. Er mag vernünftig oder unvernünftig, gebildet oder ungebildet, gut oder böse sein, das geht den Staat nichts an.«<sup>735</sup> Mit der Umkehrung des aristotelischen Ethikbegriffes erfolgt jedoch zugleich eine Entpolitisierung der Ethik. In der Nikomachischen Ethik beschreibt Aristoteles den vollwertigen Menschen als Sinnenwesen, das alle seiner Natur innewohnenden Prädispositionen vollständig zum Wohl der Gemeinschaft realisieren müsse. Die »Farce« Müllers Danton-Robespierre-Szene stellt den Terror aus Idealismus dem egoistischen Anspruch auf Selbstverwirklichung noch einmal direkt gegenüber und entlarvt beide Haltungen als Ideologien. Danton, der »Aristokratenknecht«; Robespierre, der »Lakai der Wallstreet« (W 5 26).

Vor dieser Folie lässt sich die RAF als poetisches Phänomen und ihr Kampf als Wiederkehr des blutigen Konflikts zwischen Dantons hedonistischem Egoismus und dem asketischen Terror der Jakobiner beschreiben. In KRIEG OHNE SCHLACHT will Müller das zuvorderst ästhetisch verstandene Phänomen »Rote Armee Fraktion« als aktuellen Bezugspunkt zum FATZER verstanden wissen, ihren aussichtslosen Kampf mithin als Fortschreibung eines politischen Modells spezifisch deutscher Provenienz. »Es gehört zur Tragik von militanten Gruppen, die nicht zum Zug kommen, dass die Gewalt sich nach innen kehrt.« (KOS 311) In Müllers FATZER-Bearbeitung sagt Koch: »Die Schlacht hat uns / Nicht umgebracht, aber / Bei ruhiger Luft im stillen Zimmer / Bringen wir uns selber um.« (W 6 95) Der Satz transportiert die ursprüngliche »Angst vor dem unauflösbaren Clinch von Revolution und Konterrevolution« (GI 2 57), die zum »Furchzentrum« des Brechtschen Entwurfs zu rechnen ist. In seinem FATZER-Interview von 1978 leitet Müller die Tragik des Brechtschen Fabelentwurfs aus der historischen Konstellation her, die das Stück transportiert, die sich jedoch infolge der Zitatstruktur der vorgeführten Haltungen modellhaft von der historisch konkreten Situation ablösen lasse. »Zunächst einmal ist es die Geschichte von vier Leuten, die isoliert von der Masse auf eine Revolution hoffen. Es ist die Misere der Linken in Deutschland, die seit den Bauernkriegen isoliert ist.«<sup>736</sup> Da, wo politische Bewegung stattfinden sollte, ist ein Vakuum. Auf der einen Seite des Vakuums steht die konservative Mehrheit, auf der anderen Seite eine durch die Isolation radikalisierte Linke. Es gibt keine linke Mitte in Deutschland, überhaupt keine polemische Mitte, das entspricht dem Nibelungen-Modell. [...] Wie sich Fatzer verhält und wie sich Baader/Meinhof verhalten: das ist ja mehr ein Produkt von Verzweiflung als von politischem Kalkül. Sie tun es in der

---

<sup>733</sup> Büchner-WuB, 48f.

<sup>734</sup> Büchner-WuB, 29

<sup>735</sup> Büchner-WuB, 11

<sup>736</sup> s. a. meine Ausführungen zum vorangegangenen Kapitel

Hoffnung, dass andere nachfolgen. Wenn das nicht stattfindet, bleibt nur der Weg in den individuellen Terror, ein sehr romantischer Import, der viel schlimmere Folgen hat als die beabsichtigten.« (GI 1 52f.) Die RAF wird hier als Appendix einer Deutschen Revolutionsgeschichte dargestellt, die mit dem Attribut des Scheiterns unauflösbar verbunden scheint. Müllers Interesse an der terroristisch agierenden Untergrundorganisation beschränkt sich demzufolge ausschließlich auf den im Scheitern der Emanzipationsbestrebungen sich niederschlagenden Habitus der Gruppe: Den Terrorismus als »Verlängerung des bürgerlichen Humanismus« (GI 1 53). 1994 gibt Müller zu Protokoll, das Interesse am linken Terror der RAF im Zusammenhang mit der Entstehung der FATZER-Bearbeitung sei auch Produkt der Illusion gewesen, »dass aus der DDR doch noch etwas Vernünftiges werden könnte.« (W 8 467)

Darüber hinaus ist es wohl gerade das von tagespolitischen Ereignissen absehbende poetische Interesse, das Müllers Blick für Konstellationen der Zeitgeschichte schärft und ihn hinter den gesellschaftlichen Verwerfungen des Alltags elementare menschliche Probleme wahrnehmen lässt. So führen die Bilder auf der Mattscheibe der politischen Grabenkämpfe um ideologische Standortvorteile nicht selten ins innere ästhetischer, zuweilen philosophischer Problemstellungen, wie Müllers Rekurs auf die Frankfurter Kaufhausbrandanschläge<sup>737</sup> zeigt. »Paradigmatisch war die Kaufhaus-Brandstiftung, der Versuch, den Leuten mit einer konkret spürbaren Metapher ein Gefühl dafür zu geben, was der Vietnam-Krieg bedeutet. Die Schlussrede von Koch: ›Seid nicht hochfahrend, Brüder / sondern demütig und schlägt es tot / nicht hochfahrend sondern: unmenschlich!‹<sup>738</sup>. Diese Verbindung von Demut und Töten ist ein Kernpunkt des FATZER und ursprünglich auch der RAF-Ideologie. Leute, die sich zum Töten zwingen müssen. Darum geht es auch in MAUSER und in der MASSNAHME. Eigentlich ist politische Gewalt dadurch diskreditiert worden, dass der Staat das Töten übernommen hat, es bürokratisiert hat durch das staatliche Gewaltmonopol. Wir leben in einer Zivilisation der Stellvertretung, die christliche Zivilisation ist die Zivilisation der Stellvertretung, der Delegierung, einer für alle, einer hängt für die andern am Kreuz. [...] Der Kaufhausbrand war ein verzweifelter Versuch, die Zivilisation der Stellvertretung, der Delegierung des Leidens, zu provozieren, die Verlegung des Vietnamkrieges in den Supermarkt.« (KOS 312, 314f.) Der synonyme Gebrauch der Attribute »demütig« und »unmenschlich« bei Brecht sowie der Verweis auf das Problem des Todes und des Tötens als zentrale Begriffe des Lernprozesses in den Lehrstücken rekurren auf Nietzsches Versuche, die abendländische Moral genealogisch zu hinterfragen. Zugleich zeigen sie an, wie wenig sich seit Nietzsche und/oder Brecht/Müller in der Geschichte des abendländischen Denkens hinsichtlich gerade der Moralvorstellungen geändert hat. Einerseits haben die großen Verbrechen an der Menschlichkeit im zwanzigsten Jahrhundert die Grundlage einer dem Prinzip der Vernunft verpflichteten Moral des Abendlandes technologisch längst die Grundlage entzogen. Andererseits erfolgt über die Katastrophen hinweg der Rückgriff auf

<sup>737</sup> Nach den in der Studentenbewegung geführten Strategiediskussionen um die Legitimation von »Gewalt gegen Sachen« hatten Baader und Ensslin zusammen mit Thorwald Proll und Horst Söhnlein am 2. April 1968 gegen Mitternacht mit Hilfe von Zeitzündern Brände in zwei Frankfurter Kaufhäusern gelegt, um gegen den Krieg der USA in Vietnam zu protestieren. Die Brandstifter wurden schon am 4. April gefasst und in umstrittenen Verfahren zu je drei Jahren Zuchthaus verurteilt.

<sup>738</sup> Die Kleinschreibung in der Autobiografie weicht von der Vorlage ab. Bei Brecht und Müller heißt es identisch: »Seid nicht hochfahrend, Brüder / Sondern demütig und schlägt es tot / nicht hochfahrend sondern: unmenschlich!« (Brecht-BFA 10, 450 u. W 6 133)



Wertvorstellungen, die dem neunzehnten Jahrhundert oder dem humanistischen Weltbild der Aufklärung verpflichtet sind. Müllers Angriff auf dieses Paradox greift am selben Punkt an wie Nietzsche – nämlich der Rationalisierung eines in der christlichen Heilslehre wurzelnden Wertegefüges und dessen Überführung in die Staatsdoktrin – und erklärt die Erfahrung verhindernde Institutionalisierung und Technologisierung zum eigentlichen Sündenfall westlicher Zivilisation: den Kunstgriff der Differenzierung zwischen Tat und Täter.<sup>739</sup> Jedes Gemeinwesen ist Nietzsche zufolge bestrebt, »jedes Vergehen als in irgendeinem Sinne *abzählbar* zu nehmen, also, wenigstens bis zu einem gewissen Maße, den Verbrecher und seine Tat voneinander zu *isolieren* – das sind die Züge, die der fernerer Entwicklung des Strafrechts immer deutlicher aufgeprägt sind. Wächst die Macht und das Selbstbewusstsein eines Gemeinwesens, so mildert sich immer auch das Strafrecht; jede Schwächung und tiefere Gefährdung von jenem bringt dessen härtere Formen wieder ans Licht.«<sup>740</sup>

Ausgehend von Brechts FATZER setzt sich Müller in seiner Autobiografie kritisch mit diesem Sachverhalt der Repräsentation auseinander und stellt damit zugleich die moralische Grundlage des eigenen Schreibens auf den Prüfstand. »Der Kern des Problems ist, dass man Töten denken kann. Wenn man es für notwendig hält, hat man nicht das Recht, es selbst nicht zu tun: es nur zu delegieren, wäre unmoralisch.« (KOS 313) Dabei sind dem Dramatiker freilich subtilere Mittel an die Hand gegeben als dem Politiker. Dennoch stellen gerade Texte wie DER HORATIER oder MAUSER Möglichkeiten der ernsthaften Auseinandersetzung mit einer Moral jenseits jeglicher Form von materieller, respektive ideeller Ausbeutung dar. Eine Passage, die Müller für die Drucklegung seiner Autobiografie gestrichen hat, erhellt den oben zitierten Satz, an den sie sich in der Arbeitsfassung unmittelbar anschließt: »Wenn du mal davon ausgehst, was Hegel über die antike Tragödie schreibt, über ÖDIPUS zum Beispiel: Ödipus ist von unseren Rechtsnormen her überhaupt nicht schuldig. Er wusste nicht, dass es sein Vater war, wusste nicht, dass es seine Mutter war. Da gibt es keine Schuld. Aber Hegel schreibt: Der plastische Grieche nimmt die Schuld an. Er hat es getan, ob er wusste oder nicht, er hat es getan. Subjektiv – objektiv, den Unterschied gab's nicht. Diese Unterscheidung schuldlos, weil unwissend, schuldig, weil wissend, ist erst mit dem Christentum entstanden. Und da liegt auch das Problem mit dem Terrorismus und mit dem Denken und Schreiben darüber.«<sup>741</sup> An einem Beispiel konkretisiert Müller, wohin in seinen Augen eine auf dem Stellvertreterprinzip beruhende Moral führen kann, bisweilen zwangsläufig führen muss: »...

---

<sup>739</sup> In der GENEALOGIE DER MORAL schreibt Nietzsche: »es gibt kein ›Sein‹ hinter dem Tun, Wirken, Werden; ›der Täter‹ ist zum Tun bloß hinzugedichtet – das Tun ist alles.« (Nietzsche-W 2, 789)

<sup>740</sup> Nietzsche-W 2, 813

<sup>741</sup> HMA 4484, 438. Hegel schreibt in den GRUNDLINIEN DER PHILOSOPHIE DES RECHTS: »Das heroische Selbstbewusstsein (wie in den Tragödien der Alten, Ödipus usw.) ist aus seiner Gediegenheit noch nicht zur Reflexion des Unterschiedes von Tat und Handlung, der äußerlichen Begebenheit und dem Vorsatze und Wissen der Umstände, sowie zur Zersplitterung der Folgen fortgegangen, sondern übernimmt die Schuld im ganzen Umfange der Tat.« (Hegel-W 7, 219) Bereits 1990 hatte sich Müller im Gespräch mit Frank M. Raddatz zu diesem Zusammenhang und dessen Folgen geäußert: »Das Entscheidende in der abendländischen Struktur aber ist nicht der Monotheismus, sondern das Christentum, denn es bringt die Stellvertreterstruktur in Europa ein. Das ist der Austritt aus der Antike. Der plastische Grieche, also Ödipus, der nimmt die Schuld an, obwohl er subjektiv keine Schuld hat. Der christliche Europäer hat dafür einen Stellvertreter, der hat die Schuld auf sich genommen. Wenn man einen Stellvertreter hat, braucht man einen Sündenbock. [...] In der Antike war das Opferprinzip unpersönlich. Jeder konnte durch Los zum Opfer bestimmt werden, oder man nahm dafür Kriegsgefangene. Aber das Opfer wurde nicht entwürdigt. Opfer zu sein war ein Job. In der Stellvertreterstruktur muss das Opfer entwürdigt werden, denn es ist der Sündenbock.« (JN 29f.)

ein Bauer tötet ein Pferd, wenn es krank und nicht zu retten ist. Man könnte auch sagen: ja, ein Pferd schon, aber einen Menschen nicht. Diese Unterscheidung ist das Wichtige. Nein, diese Unterscheidung ist wichtig geworden. Ursprünglich war es nicht so. Die Unterscheidung ist ein Zivilisationsprodukt. Früher hat man die Alten, wenn sie nicht mehr lebensfähig waren aufs Eis geschoben, oder aufs Dach gesetzt. Wenn sie sich halten konnten, durften sie noch eine Weile mitessen. Eine andere Geschichte: Die Wachmannschaften in den KZs waren meist, also ursprünglich jedenfalls, Bauernsöhne, oft die zweiten Söhne, die nicht den Hof erbten. Die hatten über das Schlachten von Vieh ein anders Verhältnis zum Töten. Und man suchte eben bei den Nazis nach einer Ideologie, mit der man denen den Unterschied zwischen Mensch und Vieh wegbügeln konnte. Nach dieser Ideologie gab's dann eben Menschen, die waren keine Menschen, und dann ging das. Das ist das Problem.« (HMA 4484, 438f.) Der Kampf gegen die in der Terminologie der Nazis »jüdisch-bolschewistische Weltverschwörung« ist nur ein besonders aufschlussreiches Beispiel für die Funktionsweise einer solchen Ideologie.

In KRIEG OHNE SCHLACHT schließt sich an diese Passage aus dem Nachlassmanuskript des »FATZER«-Kapitels ein Rekurs auf Carl Schmitts THEORIE DES PARTISANEN an, der die Ursachen des Genozids für die technologische Gesellschaft beschreibt. Mit den totalen Weltverbesserungsprogrammen der Revolutionen entstehe das absolute Feindbild. »Wer Ausbeutung als ein Phänomen des Lebendigen akzeptiert, braucht kein absolutes Feindbild.«<sup>742</sup> Habe der Partisan einen *wirklichen* Feind (»Er verteidigt ein Stück Erde, zu dem er eine autochthone Beziehung hat«<sup>743</sup>), sei der revolutionäre Terror auf einen *absoluten* Feind angewiesen: »Lenin hat den begrifflichen Schwerpunkt vom Krieg auf die Politik, d. h. auf die Unterscheidung von Freund und Feind verlagert. [...] Mit der Absolutsetzung der Partei war auch der Partisan absolut geworden und zum Träger einer absoluten Feindschaft erhoben.«<sup>744</sup> Ausgehend von Hobbes<sup>745</sup> und einem Satz aus Hegels PHÄNOMENOLOGIE DES GEISTES (»Denn die Waffen sind nichts anderes als das Wesen der Kämpfer selbst«<sup>746</sup>), stellt Schmitt eine Analogie zur Erfindung der Atom-Bombe und ihrer Nachfolger her: »die suprakonventionelle Waffe supponiert den suprakonventionellen Menschen«<sup>747</sup>. Daraus folgert er: »Die Vernichtung [...] richtet sich überhaupt nicht mehr gegen einen Feind, sondern dient nur noch einer angeblich objektiven Durchsetzung höchster Werte, für die bekanntlich kein Preis zu hoch ist. Erst die Ablehnung der wirklichen Feindschaft macht die Bahn frei für das Vernichtungswerk einer absoluten Feindschaft.«<sup>748</sup>

---

<sup>742</sup> KOS 314. Im Manuskript des »FATZER«-Kapitels aus dem Nachlass folgt auf diesen Satz eine erklärende Passage: »... so lange man die Realität akzeptiert, wie sie ist und man glaubt, nichts ändern zu können, ist es eben so: Fisch frisst Fisch, Mensch killt Mensch. Alles in Ordnung. Das läuft so. Ausbeutung ist ein Phänomen des Lebendigen, und wenn man alles akzeptiert, wie es ist, braucht man kein Feindbild, jedenfalls kein totales. Aber wenn man die Welt ändern will, braucht man ein totales Feindbild.« (HMA 4484, 439)

<sup>743</sup> Schmitt 1975, 93

<sup>744</sup> Schmitt 1975, 94

<sup>745</sup> »... denn so gewiss Schwerter und Spieße, die Waffen der Menschen, Hörner, Zähne und Stacheln, die Waffen der Tiere, übertreffen, so gewiss ist auch der Mensch, den sogar der künftige Hunger hungrig macht, raublustiger und grausamer als Wölfe, Bären und Schlangen, deren Raubgier nicht länger dauert als ihr Hunger, und die nur grausam sind, wenn sie gereizt sind.« (Hobbes 1918, 20)

<sup>746</sup> Hegel-W 3, 285

<sup>747</sup> Schmitt 1975, 95

<sup>748</sup> Schmitt 1975, 95f.

Vor dieser theoretischen Folie eignet Müllers Folgerung, die Selektion sei die adäquate soziale Praxis derjenigen Gesellschaftssysteme, die auf Repräsentation beruhen, durchaus das Potenzial analytisch stichhaltiger Ideologiekritik: »Unsre Zivilisation ist eine Zivilisation der Stellvertretung. Und Repräsentation bedingt Selektion, Auschwitz und Hiroshima sind Finalprodukte selektiven Denkens.« (KOS 314) Im Nachlassmanuskript des »FATZER«-Kapitels fährt Müller an der entsprechenden Stelle fort: »Für Dostojewski fängt es damit an, dass man eine Fliege umbringt, das ist der erste Schritt. Damit selektiert man, man bestimmt, wie die Welt zu sein hat – ohne Fliegen oder auch Ratten oder was einen gerade stört. Das hat Nietzsche ja an Dostojewski fasziniert. Eine Antwort auf diese Frage gibt es nicht. Ich versuche nur nachzudenken über meine Haltung zum Töten und zum Terrorismus.«<sup>749</sup> Müllers Pointe erscheint ebenso schockierend wie stichhaltig, da sie auf grundlegende gesellschaftliche Strukturen zielt. In jedem Fall trägt sie weiter als jene »Theorien, die Geschichte, Politik und Recht ausgehend von den sich in ihnen manifestierenden Interessen und deren rationalem Kalkül zu erklären [...] suchen«<sup>750</sup>.

Müller trägt seine These nach dem Untergang der DDR in mehr oder weniger radikaler Form wiederholt vor; mal als provozierendes Aperçu, ein anderes Mal – wie in KRIEG OHNE SCHLACHT – als argumentatives, respektive dramaturgisches Bindeglied in einer Kette von Gedanken. Im Gespräch mit Alexander Kluge weist Müller auf die Alternativlosigkeit von Auschwitz in unserer Zivilisation hin. Es gebe »kein *Argument* gegen Auschwitz«, da es die »Realität der Selektion« beschreibe, die »global das Prinzip der Politik« sei (WT 61). Ähnlich hatte Müller bereits 1990 im Interview mit Frank M. Raddatz argumentiert: »Unsere Zivilisation ist eine Zivilisation der Ausgrenzung. [...] Zu den Ausgegrenzten gehören alle, die sich nicht mit der hier als Realität gehandelten Wirklichkeit zufrieden geben oder identifizieren. Das ist das FATZER-Problem, es ist das Grundthema des Jahrhunderts, und Auschwitz ist das Modell des Jahrhunderts. / Nach Auschwitz hat das Gute geführt, nicht das Böse. Das Gute will selektieren, also Minderheiten produzieren. Die sind dann böse und müssen ausgerottet werden. / Die Unterdrückung des Bösen führt nach Auschwitz. Das Gute produziert eine Struktur, die auf Ausgrenzung und Selektion basiert, daraus entsteht das massenhaft, das institutionell Böse. Auschwitz fängt damit an, dass man einem Kind auf die Finger haut, wenn es die linke Hand benutzt, weil es Linkshänder ist, und sagt: die gute Hand. Es gibt in den herrschenden Strukturen kein rationales Argument gegen Auschwitz.« (JN 27f.) Das Trauma der Linkshändigkeit, beziehungsweise deren Abwendung hatte Müller bereits im ersten Kapitel seiner Autobiografie thematisiert: Einer der Genossen des Vaters, ein Lehrer, der noch vor Müllers Vater verhaftet wurde, hatte dem jungen Müller beigebracht, mit rechts zu schreiben. »Ich war Linkshänder, und das wäre in der Schule ein Problem geworden. [...] Er hatte mir rechts schreiben im Spiel beigebracht, ohne irgendwelchen Zwang, das war sehr schön. Er hatte eine große Liebe zu Kindern.« (KOS 19) Dass der karitative Akt eine

<sup>749</sup> HMA 4484, 440f. Unter dem Verweis auf Dostojewskis vierjährige Lagererfahrung stellt Müller im Gespräch dessen künstlerische Geste dem Diskurs des individuellen Genozids ein: »Dostojewski kannte das Prinzip Auschwitz. Seine Fragestellung galt einer Alternative zu Auschwitz. Die einzige Alternative die er gefunden hat, war [...] die Gnade.« (JN 56) Nietzsche wiederum erkennt in der Gnade die »Selbstaufhebung der Gerechtigkeit«, die »das Vorrecht der Mächtigen, besser noch, sein Jenseits des Rechts« darstellt (Nietzsche-W 2, 814) und bezieht sich damit nicht ausschließlich auf die Praxis sozialer Ausbeutung, sondern zugleich auf den Typus einer Kunst, die in einem moralfreien Raum jenseits des Selektionsprinzips agiert.

<sup>750</sup> Nikolaus Müller-Schöll: Schreiben nach Auschwitz. In: HMH 97–103, hier 103

Funktion des selektiven Prinzips darstellt, entspricht durchaus der Absicht des Erzählers. Schließlich sei die politische »Linke« selbst nicht frei von den Mechanismen der Ausgrenzung. Im FATZER hatte Brecht die Folgen dieser fatalen Logik beschrieben. Hätte er das Stück fertig geschrieben, wäre daraus eine Analyse der Funktionsmechanismen des Stalinismus geworden. Angesichts der politischen Weltlage mag das für Brecht in der Tat ein plausibler Grund gewesen sein, die Arbeit an dem Stück einzustellen. Immerhin sei auch das Scheitern des Sozialismus dem »Verhaftetbleiben in christlichen Strukturen«, beziehungsweise der »Unzucht mit dem Christentum« (JN 30) zuzuschreiben. Gegenüber Alexander Weigel vertritt Müller die Position, dass die Illusion/der Traum der linken Intelligenz in »einer möglichen Hochzeit von Kunst und Politik im Namen der Utopie von einer sozial gerechten Gesellschaft« (GI 3 125) bis zum Wegbrechen des Ostblocks bestanden habe. »Die Illusion ist verflogen, der Traum ist nicht ausgeträumt. Aber für Jahrzehnte wird nach dem vorläufigen Sieg des Kapitalismus, der ein System der Selektion ist (das Prinzip Auschwitz), die Kunst der einzige Ort sein, das Museum, in dem die Utopie aufgehoben wird für bessere Zeiten.« (ebd.)

In KRIEG OHNE SCHLACHT knüpft Müller an diesen Gedanken an. Zugleich zeigt er, dass auch im Sozialismus ein Jenseits des selektiven Prinzips de facto nie hätte bestehen können: »Denken ist lebensfeindlich. Es gibt eine Differenz zwischen Denken und Sein, zwischen Denken und Leben. Das ist das Paradox der menschlichen Existenz. Flaubert hat gesagt, der Individualismus ist die Barbarei. Die Konsequenz ist der Gedanke von Foucault, der Humanismus ist die Barbarei, weil Humanismus auch Ausschließung, Selektion bedeutet. Die Menschheit setzt sich einen Zweck, der Weg zu dem Ziel erfordert Kontrolle, Organisation, Disziplinierung, Selektion. Wenn es um die Emanzipation der Menschheit geht, ist der Feind ein Feind der Menschheit, also kein Mensch. Das ist die Grundfrage. Aber wie kann man absehen von Zwecksetzungen? Das ist ein Denken, mit dem wir aufgewachsen sind. Wie lernt man sich zurücklehnen und die Dinge akzeptieren, wie sie sind, sie nur einigermaßen zu regeln? Aber in den Wörtern »regeln« und »einigermaßen« steckt schon wieder das Problem. Immer »geht es« nur »einigermaßen«, nichts geht auf. Das ist die Provokation der Apokalypse, der Johannes-Offenbarung. Da wird die Frage zum ersten Mal gestellt und dann an das Jüngste Gericht delegiert.« (KOS 315) Eine ähnliche Position hatte Müller bereits in den sechziger Jahren im Zusammenhang mit seiner ÖDIPUS-Bearbeitung formuliert. In NICHT KRIMINALSTÜCK, einem Text für das Programmheft der Besson-Inszenierung ist vom Sündenfall des ÖDIPUS die Rede: »Für Sophokles ist Wahrheit nur als Wirklichkeit, Wissen nicht ohne Weisheit im Gebrauch; der Dualismus Praxis Theorie entsteht erst. Seine (blutige) Geburt beschreibt das Stück. Seine radikalste Formulierung ist der Atompilz über Hiroshima.« (W 8 155) Sophokles thematisierte im ÖDIPUS zum ersten Mal die (blutigen) Konsequenzen der Unterwerfung der Körper unter Ideen, die im Christentum durch das Stellvertreterprinzip ihre Legitimation erhielt. Die Funktion der Kunst hingegen bestehe darin, die auf das Jüngste Gericht vertagte Provokation einer endgültigen Aufhebung des Stellvertreterprinzips im hic et nunc des Kunstwerks zu behaupten. Dabei beruhe die »moralische« Qualität der Kunst gerade auf ihrer A-Moralität, der Zugehörigkeit zu einem Raum jenseits der diskursiven Festschreibung von Zielsetzung und Nutzen. Die Kunst stellt demzufolge nicht lediglich einen Angriff auf die Wirklichkeit dar, sondern zugleich einen strukturellen Vorgriff auf eine vermeintliche Apokalypse. »Ich glaube, Kunst ist ein Angriff auf dieses Paradox, auf jeden Fall eine Provokation, die auf dieses Paradox hinweist. Das ist

eine Funktion von Kunst, eine vielleicht asoziale oder zumindest antisoziale, aber moralische Funktion von Kunst. Moral ist nicht sozial, das kann man nicht gleichsetzen. Ich finde die moralische Empörung über den Terrorismus irrelevant und eine Heuchelei, deswegen ist mir dieser Kernsatz in Brechts FATZER so wichtig, das Wort ›demütig‹. Töten, mit Demut, das ist der theologische Glutkern des Terrorismus. Es gibt keine Lösung, das ist das menschliche Paradox. Aber mit Kunst kannst du dem nicht ausweichen in Moral, jedenfalls nicht in die gängige sozial eingebundene Moral. Kunst ist vielleicht auch ein Versuch der Tierwerdung im Sinne von Deleuzes und Guattaris Buch über Kafka. Ich fürchte, wir müssen es so dunkel lassen.« (KOS 315f.)

Der Text FATZER-MATERIAL 1978, den Müller der Publikation seiner FATZER-Bearbeitung im Suhrkamp-Verlag als Vorwort voranstellt, endet an dieser Stelle. Damit ist zugleich ein Bezug zum Schluss von Müllers letztem Stück GERMANIA 3 hergestellt, das mit dem desillusionierenden Satz endet, den Juri Gagarin 1961 als erster Mensch im Weltraum zur Erde funkte: »[DUNKEL GENOSSEN IST DER WELTRAUM SEHR DUNKEL]« (W 5 296) Die Aussparungsklammer könnte ein Hinweis darauf sein, dass es gerade jene Dunkelheit ist, der wir unsere Aufmerksamkeit zuwenden müssen: Dem Chaos hinter dem Kosmos. Oder wie Deleuze/Guattari die Geste des Künstlers beschreiben: »Unablässig stellen die Menschen einen Schirm her, der ihnen Schutz bietet, auf dessen Unterseite sie ein Firmament zeichnen und ihre Konventionen und Meinungen schreiben; der Dichter, der Künstler aber macht einen Schlitz in diesen Schirm, er zerreißt sogar das Firmament, um ein wenig freies und windiges Chaos hereindringen zu lassen und in einem plötzlichen Lichtschein eine Vision zu rahmen.«<sup>751</sup> In ihrer Abhandlung KAFKA. FÜR EINE KLEINE LITERATUR spüren Deleuze/Guattari der Funktionsweise Kafkas Metapher nach. Die Tierwerdungen Kafkas stellen eine »absolute Deterritorialisierung«<sup>752</sup> im Medium der Sprache dar: »schreiben wie ein Hund sein Loch buddelt, eine Maus ihren Bau gräbt. Dazu ist erst einmal der Ort der eigenen Unterentwicklung zu finden, das eigene Kauderwelsch, die eigene Dritte Welt, die eigene Wüste.«<sup>753</sup> In TAUBE UND SAMURAI, einem Text über Robert Wilson von 1980, der zugleich als Versuch einer poetischen Selbstreflexion ist, schreibt Heiner Müller: »Mit der Weisheit der Märchen, dass die Geschichte der Menschen von der Geschichte der Tiere (Pflanzen, Steine, Maschinen) nicht getrennt werden kann außer um den Preis des Untergangs, formuliert Robert Wilson das Thema der Epoche: Krieg der Klassen und Rassen, Arten und Geschlechter, Bürgerkrieg in jedem Sinn.« (W 8 290) Erst in diesem Kontext erhielt das »Töten mit Demut« seinen endgültigen Sinn. Bevor sich Müller in seiner Autobiografie der Entstehung von QUARTETT zuwendet, folgt eine Passage zum FATZER-Komplex, die für FATZER-MATERIAL 1978 nicht übernommen wurde, obwohl er den Charakter des ideologiekritischen Essays demonstrativ unterstreicht: »Gegenstand der Kunst ist jedenfalls, was das Bewusstsein nicht mehr aushält, dieses schwer zu ertragende Paradox der menschlichen Existenz, die Unerträglichkeit des Seins. Das erklärt auch die Anfälligkeit von Intellektuellen, gerade in Europa, für Ideologie. Denn Ideologie bietet die Möglichkeit, die Last, die du eigentlich tragen müsstest, abzuwerfen. Das ist vielleicht das Wichtigste an Nietzsche, das ausformuliert zu haben, was in unsrer christlich determinierten

---

<sup>751</sup> Deleuze/Guattari 2000, 241

<sup>752</sup> Deleuze/Guattari 1976, 18

<sup>753</sup> Deleuze/Guattari 1976, 27

Zivilisation begründet liegt: Schuld.«<sup>754</sup> (KOS 316) Die Einsicht in die »Unerträglichkeit des Seins« impliziert das Einverständnis mit dem Werden. Nietzsches Zarathustra befreit sich aus der paradoxen Situation, indem er den Menschen als »Seil, geknüpft zwischen Tier und Übermensch«<sup>755</sup> eine Funktion für die Zukunft verleiht. Eine vorweggenommene Umkehrung Nietzsches findet sich bei Karl Philipp Moritz, der den Tatbestand der Überführung widersinnigen Da-Seins in ein Tier-Werden überaus treffend formuliert. In seinem »psychologischen Roman« ANTON REISER heißt es über den Protagonisten: »Als Tier wünschte er fortzuleben; als Mensch war ihm jeder Augenblick der Fortdauer seines Daseins unerträglich gewesen.«<sup>756</sup> Im FATZER erklärt Büsching: »Der Mensch ist der Feind und muss / Aufhören.« (W 6 58)

## 6.21. 1981, Die schöne Müllerin

Die Ausführungen zu Müllers 1980/81 geschriebenem Stück QUARTETT nehmen gegenüber dem FATZER-Teil im gleichen Kapitel der Autobiografie einen verschwindend geringen Raum ein. Lediglich zwei Absätze beziehen sich auf das Stück, für das laut einer Arbeitsfassung sogar ein eigenes Kapitel vorgesehen war (»24. QUARTETT 1981«, HMA 4484, 445). Dennoch steht das Stück, wie die Subsumierung unter das FATZER-Kapitel nahe legt, in engem Bezug zu der in FATZER verhandelten Problematik des Verhältnisses von Revolution und Terrorismus. »Quartett ist ein Reflex auf das Problem des Terrorismus, mit einem Stoff, mit einem Material, das oberflächlich nichts damit zu tun hat.« (KOS 316) Eigenen Angaben zufolge plante Müller bereits seit den fünfziger Jahren ein Stück nach der Vorlage Choderlos de Laclos' 1782 erschienenen Briefromans LES LIAISONS DANGEREUSES. Doch erst durch die Auseinandersetzung mit dem FATZER-MATERIAL und angeregt durch die MAUSER-Inszenierung von Christoph Nel in Köln 1980 gelingt es Müller offenbar, eine »Dramaturgie zu finden für den Briefroman« (KOS 316f.).

QUARTETT zeigt das Ende der Stellvertreterkriege, indem es das Feuer zwischen den tatsächlichen Antagonisten eröffnet, den »Bürgerkrieg in jedem Sinn« (W 8 290). In den Revolutionsstücken der siebziger Jahre hatte sich diese Tendenz bereits angedeutet. In den Figuren der Dascha aus ZEMENT, der Ophelia in HAMLETMASCHINE oder der ErsteLiebe im AUFTRAG hatten die Frauen unterschiedliche Wege gefunden, sich dem Einflussbereich des Mannes zu entziehen. In QUARTETT wird der Krieg nun unmittelbar auf die Bühne

---

<sup>754</sup> »Haben sich diese bisherigen Genealogen der Moral auch nur von ferne etwas davon träumen lassen, dass zum Beispiel jener moralische Hauptbegriff ›Schuld‹ seine Herkunft aus dem sehr materiellen Begriff ›Schulden‹ genommen hat? Oder dass die Strafe als eine Vergeltung sich vollkommen abseits von jeder Voraussetzung über Freiheit oder Unfreiheit des Willens entwickelt hat? - und dies bis zu dem Grade, dass es vielmehr immer erst einer hohen Stufe der Vermenschlichung bedarf, damit das Tier ›Mensch‹ anfängt, jene viel primitiveren Unterscheidungen ›absichtlich‹, ›fahrlässig‹, ›zufällig‹, ›zurechnungsfähig‹ und deren Gegensätze zu machen und bei der Zumessung der Strafe in Anschlag zu bringen. Jener jetzt so wohlfeile und scheinbar so natürliche, so unvermeidliche Gedanke, der wohl gar zur Erklärung, wie überhaupt das Gerechtigkeitsgefühl auf Erden zustande gekommen ist, hat herhalten müssen, ›der Verbrecher verdient Strafe, weil er hätte anders handeln können‹, ist tatsächlich eine überaus spät erreichte, ja raffinierte Form des menschlichen Urteilens und Schließens.« (Nietzsche-W 2, 805)

<sup>755</sup> Nietzsche-W 2, 281

<sup>756</sup> Moritz 1979, 229

geholt. Wie Müller im Gespräch mit Matthias Matussek und Andreas Roßmann betont, ginge es ihm mit QUARTETT darum, »die Struktur von Geschlechterbeziehungen freizulegen« (GI 1 124), beziehungsweise, »die Klischees, die Verdrängungen zu zerstören« (ebd.). Eine Urszene des Geschlechterkrieges im Nachlass Müllers, die vermutlich bereits Anfang der siebziger Jahre entstand, nimmt diesen Paradigmenwechsel von der Spielverweigerung zur Spielgestaltung der Frau vorweg. In [LYSISTRATE 70], einem in Anlehnung an die Komödie von Aristophanes entstandenen Text, kündigt der Chor (der Frauen) »nach viertausend Jahren Herdrauch Küchendunst Wäshedampf« (W 4 558) das Besitzverhältnis Mann – Frau radikal auf, um Krieg zu führen »mit allen Mitteln / Gegen die Herrschaft des Mannes über die Frau / Und zwar bis zur vollständigen Unterwerfung / Des Mannes unter die Herrschaft der Frau« (ebd.). Im zweiten Textteil, einem Dialogfetzen, werden die neuen Rollen bereits verteilt.

- |   |   |
|---|---|
| C | Wollen wir Mann und Frau spielen, August. |
| A | Meinetwegen. Ich spiele den Mann.         |
| C | Den Mann spiele ich. (W 4 559)            |

Der sich mit seiner Charaktermaske identifizierende Mann (der dumme August = A) wird entsprechend der in der Komödie üblichen Rollenverkehrung vom Kollektiv (Chor = C) der Frauen seiner Identität beraubt. Dabei werden die Geschlechterverhältnisse von vornherein als Spiel gekennzeichnet. Die verweigerte Antwort des kurzerhand aus seiner Rolle ausgetriebenen Mannes lässt vermuten, dass der Dialog die Erklärung eines Krieges darstellt, der in der Folge mit nonverbalen Mitteln seine Fortsetzung finden wird oder die Konstellation eines Lehrstücks vorwegnimmt, in dem neue Haltungen zu alten Rollen eingeübt werden. In Müllers Stück MAUSER, das ungefähr zeitgleich entstand, musste der Revolutionskommissar und Henker, der mit der Spielfigur A bezeichnet ist, aufgrund der seinem Individualismus geschuldeten Schwäche selbst an die Wand. Der Mann wird ausschließlich mit seiner Rolle identifiziert, in der er restlos aufgeht. Dass sich die Identität des Chores der Frau(en), nicht restlos dem Spielmodell subsumieren lässt, darf mit Blick auf die gegebene Konstellation immerhin vermutet werden.

Müllers Kammerspiel QUARTETT liest sich wie die konkrete Anwendung der Benjaminschen Geschichtsphilosophie auf die europäische Revolutionsgeschichte. Das Stück ist in einem »Salon vor der französischen Revolution/ Bunker nach dem dritten Weltkrieg« (W 5 45) verortet. Vom mit dem Kapitalismus schwanger gehenden Rationalismus der Aufklärung im vorrevolutionären Frankreich bis zur als Ergebnis der weltpolitischen Lage der achtziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts gedachten Nachkriegszeit eines dritten Weltkrieges ist historische Bewegung stillgestellt in einem geschichtslosen »Zeitraum«. Die Stillstellung der Geschichte durch Heiner Müllers Szenenanweisung ist Reflex auf den geschichtlichen Stillstand den Valmont in QUARTETT sozial begründet: »Wer die Uhren der Welt zum Stehen bringen könnte. Die Ewigkeit als Dauererektion. Die Zeit ist das Loch in der Schöpfung, die ganze Menschheit passt hinein. Dem Pöbel hat es die Kirche mit Gott ausgestopft, wir wissen es ist schwarz und ohne Boden. Wenn der Pöbel die Erfahrung macht, stopft er uns nach.« (W 5 49f.) Anders jedoch als in der Geschichtsutopie Benjamins wird die Geschichtszeit von Valmont nicht als Gleichmaß einer permanenten Katastrophe begriffen,

sondern als »ablaufende Frist«<sup>757</sup>. Die im Phallussymbol männlich konnotierte Geschichtszeit soll die Lücke im Ablauf (»Loch«) auf immer schließen und zielt so auf die Verewigung des patriarchalen Gewalt- und Unterdrückungszusammenhangs. Valmonts Wunsch, »den Schrecken der Verwandlung nicht mehr ausgesetzt« (W 5 47) zu sein, indem der Augenblick verewigt wird, stellt den Versuch dar, Vergangenheit und Zukunft zu eliminieren. Müller sieht in dieser Tendenz ein Merkmal der westlichen Konsumgesellschaft. »Es gibt im Westen allgemein eine totale Besetzung mit Gegenwart. [...] Das heißt: Auslöschen von Erinnerung und Erwartung. Es gibt keine Vergangenheit und keine Zukunft, nur Gegenwart« (GI 2 154).

Valmonts geschichtsloser Utopie steht Merteuils Alptraum entgegen, der als Spiegel ihres Innern den Tribut des Körpers an die souveräne Herrschaft der Rationalität darstellt. »Was ich fürchte ist die Nacht der Leiber. Vier Tagereisen von Paris in einem Schlammloch [...] lebt etwas zwischen Mensch und Vieh. Ich hoffe, es in diesem Leben nicht zu sehn, oder in einem andern Leben, wenn es ein andres Leben gibt. Der bloße Gedanke an seinen Geruch treibt mir den Schweiß aus allen Poren. Meine Spiegel schwitzen sein Blut. [...] manchmal träume ich, dass es aus meinen Spiegeln tritt auf seinen Füßen aus Stallmist und ganz ohne Gesichter, aber seine Hände sehe ich genau, Klauen und Hufe, wenn es mir die Seide von den Schenkeln reißt und wirft sich auf mich wie Erdschollen auf den Sarg, und vielleicht ist seine Gewalt der Schlüssel, der mein Herz aufschließt.« (W 5 51f.) Der Ungeheuer gebärende Schlaf der Vernunft ist der letzte Ort einer Ahnung eines Anderen, das möglicherweise in der Lage wäre, die fatale Trennung von Körper und Geist aufzuheben. Vom Verstand muss diese Möglichkeit als Untergrabung der Souveränität des Subjekts freilich verworfen werden. Das Blut schwitzende Spiegelbild vermag Merteuils wachen Blick nicht zu trüben: »ich lache über fremde Qual wie jedes Tier, das mit Vernunft begabt ist« (W 5 52). Merteuils Reaktion erinnert an Baudelaires Beschreibung Melmoths<sup>758</sup>, dessen Lachen die Inkarnation des satanischen Gelächters darstellt.

Vom Kampf der Geschlechter sind in QUARTETT nur die substanzlosen Klischees übrig geblieben, die als Paradigmen vorgeschichtlicher Verhaltensdispositionen den von Zukunft und Vergangenheit abgeschnittenen Raum (»Salon/Bunker«) strukturieren. Erinnert werden nurmehr literarische Verhaltensmuster, wie sie der literarische Diskurs der Empfindsamkeit im achtzehnten Jahrhundert hervorbrachte. Müller überführt den Diskurs, vor dessen Kulisse schon die Figuren in Laclos' Briefroman agierten, in ein Spielmodell und führt die Libertinage so als ein auf Öffentlichkeit angewiesenes zeremonielles Handlungsmuster einer an ihrem eigenen Untergang arbeitenden Menschheit vor: die »Dialektik der Aufklärung«. Mitnichten ist QUARTETT also als Rückzug Müllers aus dem politischen Diskurs ins Labyrinth der menschlichen Gefühle zu lesen, wie einzelne Kritiker mutmaßten. Unter der Oberfläche des Liebesdiskurses, den Müller im Stück sukzessive auflöst<sup>759</sup>, verbirgt sich eine eminent politische Dimension. Mit der Durchleuchtung sozialer Machtstrukturen im

---

<sup>757</sup> Eke 1989, 158

<sup>758</sup> »Und wie er lacht, wie er lacht, er, der sich unaufhörlich mit dem menschlichen Gewürm vergleicht, er der Gewaltige, ein Wissender, für den ein Teil der physischen und geistigen Gesetze, denen die Menschheit unterworfen ist, nicht mehr gilt! Und dieses Lachen ist die fortwährende Explosion seines Zornes und seiner Qual [...] Es ist ein Lachen, das niemals schläft, wie eine Krankheit, die sich unaufhaltsam ihren Weg bahnt und ein Geheiß der Vorsehung ausführt.« (Baudelaire 1971, 291)

<sup>759</sup> »Wenn ich über ein Thema schreibe, interessiert mich nur das Skelett daran. Hier hat mich interessiert, die Struktur der Geschlechterbeziehungen freizulegen, wie ich sie für real halte und die Klischees, die Verdrängungen zu zerstören.« (GI 1 124)



Mikrokosmos der Geschlechterbeziehung macht Müller die geschlechtliche Liebe als Fortsetzung des sozialen Krieges der »Klassen und Rassen, Arten und Geschlechter« (W 8 290) mit anderen Mitteln kenntlich. Müller folgt hier offenbar Friedrich Nietzsche: »Die Liebe als Fatum, als Fatalität, zynisch, unschuldig, grausam – und eben darin *Natur!* Die Liebe, die in ihren Mitteln der Krieg, in ihrem Grunde der *Todhass* der Geschlechter ist!«<sup>760</sup> Die verräterische Sprache des Gefühlsdiskurses lässt die Machtstrukturen, die zu verbergen ihre Aufgabe war, offen zutage treten. Erotik wird zur Prothese der Machtausübung. Bei Laclos gehört der Krieg noch zum Spiel: »In alledem ist ein kindlich grausamer Spieltrieb, aber auch ein sehr besonderer Stolz. Alles seinem frei schaltenden Willen zu unterwerfen, nichts Sinnesausbrüchen, nichts dem Gefühl. Durch das Gefühl gewährt man dem anderen Macht über sich.«<sup>761</sup> Vor die Entscheidung gestellt, Valmonts Drängen nachzugeben oder sich seinen Begierden zu verweigern antwortet Merteuil mit den Worten: »Nun wohlan! Dann Krieg!«<sup>762</sup> In QUARTETT ist diese Kriegserklärung zurückgenommen in die Ersetzung der Realität durch das Spiel. Geht Valmont von der Unhinterfragbarkeit eines gegebenen Gewaltzusammenhangs aus, in dem Mann und Frau beliebig kopier- und vertauschbare Rollenmuster einnehmen (»Was ist. Spielen wir weiter.«), stellt Merteuil den kommunikativen Rahmen und mit ihm die Struktur der Geschlechterbeziehungen grundsätzlich in Frage: »Spielen wir? Was weiter.« (W 5 59) Mit der Verweigerung des Repräsentationscharakters des Spiels etabliert Merteuil das Spiel als voraussetzungslose Realität. Während Valmonts Lust an der ›weiblichen‹ Devotion in der Rolle der Tourvel einem Narzissmus geschuldet ist, der in der verführenden Zerstörung des Anderen gründet, flüchtet sich der Wille zur Macht Merteuils in die Maske männlicher Gewalt, die in der Auslöschung der Rivalin nur ihr eigenes verleugnetes Begehren wirksamer zu bekämpfen trachtet. Der Tod Valmonts in der Rolle seines Opfers geschieht unter Aufsicht seiner an Merteuil delegierten Kaltblütigkeit. Das Einverständnis mit einem fremden Tod, der in der Realität des Stückes der eigene ist, persifliert die Lehre vom Einverständnis der Brechtschen Lehrstücke. Mit der Inszenierung der Tragödie als Farce wird dem bürgerlichen Trauerspiel die moralische Wirkung (Furcht und Mitleid als Katharsis) und damit die geschichtsverändernde Kraft (Lehre) endgültig abgesprochen. Das dramatische Uhrwerk ist abgelaufen. Die Zukunft kann beginnen.

Merteuils Furcht vor der »Nacht der Leiber« (W 5 51) findet ihre schreckliche Bestätigung im realen Tod Valmonts und dem Ausbruch ihrer Krankheit. Auf dem Höhepunkt rationaler Selbstbespiegelung findet Merteuil den Mut, ihren Spielpartner zu opfern und das Jawort zum eigenen Untergang zu sprechen. Während in Valmont, wie er in der Selbstbespiegelung durch die Rolle ›Tourvel‹ bemerkte, »nur das Nichts wächst« (W 5 64), reproduziert sich Merteuil als unendlicher Klon<sup>763</sup>, der sie ebenfalls ins Nichts befördert. Was bleibt, ist Literatur. »Tod einer Hure. Jetzt sind wir allein / Krebs mein Geliebter«. Der Vers beschließt das Stück. Die Befreiung von Sexualität und Tod zielt auf die Wiederherstellung eines ursprünglichen

---

<sup>760</sup> Nietzsche-W 2, 906

<sup>761</sup> Mann 1981, 406

<sup>762</sup> Laclos 1988, 400

<sup>763</sup> »Normalerweise sind diese [unsere Zellen] dazu bestimmt, sich soundsoviel mal zu teilen und dann zu sterben. Wenn es im Verlaufe dieser Teilungen zu Störungen kommt, wird die Zelle zu einer Krebszelle: sie vergisst zu sterben, sie vergisst, wie man stirbt. Sie wird sich selbst zu Milliarden identischer Kopien klonen, die einen Tumor bilden. In der Regel stirbt das Subjekt daran, und die Krebszellen sterben mit ihm.« (Baudrillard 2000, 42)

Zustands totaler Identität und Indifferenz. Mit dem Verschwinden des Anderen, verschwindet auch das Subjekt. Die souveräne Beherrschung der unterschiedlichen Masken lässt nichts zurück als die Maske, die ihren Träger eliminiert hat. »Das ›ich denke‹ führte nämlich zur unanzweifelbaren Gewissheit des Ich und seiner Existenz: das ›ich spreche‹ hingegen lässt diese Existenz zurückweichen, zerstreut sie, löscht sie aus und lässt nur einen Leerraum bestehen.«<sup>764</sup> QUARTETT zeigt die Aufhebung des abendländischen Subjektbegriffs in beliebig austauschbaren Sprachmasken, hinter denen der schwarze Abgrund der Entropie gähnt. Wie in Müllers ein Jahr vor seinem Tod veröffentlichten Gedicht THEATERTOD absorbieren die Masken ihre Träger.

In der Schlusspassage des FATZER/QUARTETT- Kapitels, beschreibt Müller die Entstehungssituation von QUARTETT: »Ich saß da in einer Villa bei Rom im obersten Stock. [...] In den unteren Räumen wohnte meine Frau mit einem anderen Mann, der heftig in sie verliebt war. Sicher ging davon eine Energie aus. Ich hatte ein kleines Radio bei mir, im dritten Programm lief gerade eine Schubert-Serie. Und ich erinnere mich an ein Lied, das da in der Nacht besonders eindrucksvoll war, aus der ›Schönen Müllerin‹, wo der Bach den Knaben zum Selbstmord einlädt. ›Und die Sterne da oben, wie sind sie so weit.« (KOS 317f.) Die Szenerie, in der die Sätze eines Stücks entstehen, das die Aufklärung auf ihre mörderische Spitze treibt, erinnert fatal an einen Nachlasstext Müllers aus dem Entstehungsumfeld der HAMLETMASCHINE: »Ich sitze auf einem Balkon in Sofia und warte auf meine Frau [...] Zu meiner Frau, auf die ich seit vier Stunden warte, fällt mir kein Satz ein. Ich habe keine Sprache für die Liebe.« (W 2 167) In Quartett ist die Sprache der Liebe der Anatomie des Geschlechterkrieges gewichen, mit dessen letzter Schlacht auch die Hoffnung für den Menschen verschwunden ist. Müllers Namensvetter Wilhelm Müller, wegen der Breitenwirkung seiner Gedichte über den griechischen Freiheitskampf auch »Griechen-Müller« genannt, verfasst den Text für das Requiem auf den Menschen, der den Bach hinab auf das Meer zutreibt (auf dessen Grunde bereits Ophelia harret): »Der Vollmond steigt, / Der Nebel weicht, / Und der Himmel da oben, er ist so weit!«<sup>765</sup> Die Sternenlosigkeit des Originals (das auch Schubert verwendet) entspricht der grenzenlosen Dunkelheit des Weltraums, von der Gagarin den Genossen zu berichten wusste.

## 6.22. Ernst Jünger

Im Zentrum des Kapitels »Ernst Jünger« steht die Begegnung beider Dichter im Jahr 1988 in Wilfingen/Baden-Württemberg, dem Wohnort Jüngers. Dessen Texte haben eine deutliche Spur in Müllers Werk hinterlassen. »Er ist einfach als Dokument, als Zeitzeuge, als Materialsammlung ungeheuer wichtig für mich.« (HMA 4487, 377) Reminiszenzen an Jüngers ARBEITER, etwa »man fällt nicht mehr, sondern man fällt aus«<sup>766</sup> finden sich in MAUSER (»Was zählt ist das Beispiel, der Tod bedeutet nichts«, W 4 253) und anderen Revolutionsszenarien im Werk Müllers wieder, die auf der Überwindung einer individuellen Moral beharren. In Müllers »DIE ERSTE GESTALT DER HOFFNUNG IST DIE FURCHT,

<sup>764</sup> Foucault 1988, 132

<sup>765</sup> Wilhelm Müller: Des Baches Wiegenlied. In: W. Müller 1906, 22

<sup>766</sup> Jünger-SW 8, 113ff.

DIE ERSTE ERSCHEINUNG DES NEUEN DER SCHRECKEN« (W 4 259) klingt nicht nur Bertolt Brecht, sondern ebenfalls »das Grauen« als »das erste Wetterleuchten der Vernunft«<sup>767</sup> durch, Jüngers blut- und stahlgeschwängerte Kriegsmetaphorik. Mithin geht es in dem Kapitel der Autobiografie vor allen Dingen um die Strukturverwandtschaft Jüngers und Müllers Positionen zu Poetik und Politik. Freilich unterlagen Jüngers Texte in der Bundesrepublik keinen Publikationsverboten. Dennoch galt beider Werk aus unterschiedlichen Gründen als politisch angreifbar. Jünger blieb – trotz seines literarischen Renommées – wegen seiner frühen Schriften und seines elitären, zuweilen faschistischen Politikverständnisses als literarischer Außenseiter und mit zunehmendem Alter als Irritationsfigur aus einer längst vergangener Zeit. Er selbst nährte diesen Mythos, indem er wiederholt seiner Überzeugung Ausdruck verlieh, der geistige Mensch lebe nirgends so unfrei wie in der Demokratie. Noch bei der Goethe-Preis-Verleihung der Stadt Frankfurt/Main im Jahr 1982 kam es zu lautstarken Protesten gegen Jünger, für die Müller in seiner Autobiografie wenig Verständnis zeigt: »Für mich war Jünger nie ein Held, ich habe die Proteste gegen ihn bei der Goethe-Preis-Verleihung in Frankfurt also auch nicht als Heldenbeleidigung aufgefasst, ich fand sie nur überflüssig. Mich interessierte seine Literatur. Ich kann nicht moralisch lesen, genauso wenig wie ich moralisch schreiben kann.« (KOS 281) Das Primat des Ästhetischen schützt den Autor, wie den Rezipienten vor den Anfechtungen durch die Meinung – der Grundlage demokratischer Kommunikation.

Vor der Folie Jüngers Vorbehalten gegenüber der Demokratie, die Müller aus anderen biografischen Gründen mit dem dreißig Jahre älteren Dichter teilt, erscheint es umso erstaunlicher, dass Jünger als heimlicher Protagonist des Widerstands gegen die Nazis eingeführt wird. »Ich hatte Jünger schon vor dem Krieg gelesen. Mein Vater hatte mir »Marmorklippen« gegeben, als ein geheimes Widerstandsbuch, ich war dreizehn oder vierzehn. Ich würde heute nicht sagen, dass »Marmorklippen« zu den besten Texten von Jünger gehört, aber die marmorierte Allegorie war ganz durchsichtig in dieser Zeit. Der Oberförster mit seiner Schinderhütte da im Wald war für uns Hitler. Schon 1933 nannte man Hitler in Sachsen den »Oberförster«. Später ging der Name auf Göring über. Man sprach von Hitler auch als dem böhmischen Gefreiten.« (KOS 275) Jünger verwahrte sich zeitlebens gegen eine ihm aufoktroyierte Rehabilitierung. Dennoch weist Müller darauf hin, dass Jünger unter der nationalsozialistischen Diktatur vor existenzieller Bedrohung durchaus nicht sicher sein konnte: In GÄRTEN UND STRASSEN, dem ersten Teil Jüngers STRAHLUNGEN, beschreibt Jünger, wie er nach der Verhaftung seines Freundes Ernst Niekisch (»nach dem Krieg Mitglied des ZK der SED«, KOS 279), in dessen Wohnung ihn belastendes Material beseitigte. »Ich fragte ihn also nach der Geschichte, und er schwieg, leicht verlegen. Seine Frau sprach für ihn: »Die jungen Menschen wissen ja gar nicht, unter welchem Druck man damals gestanden hat.« Mir gefiel, dass er dazu nichts gesagt hat.« (KOS 280) Das Schweigen Jüngers erschöpft sich nicht in der Verweigerung einer individuellen Rechtfertigung, es verwirft auch den Versuch einer pauschalisierenden Erklärung durch die Frau. Müller und Jünger, so suggeriert die Darstellung, vereint ihre Prägung durch die Diktatur und ihre ambivalente Haltung zur Demokratie als nivellierende Herrschaft der Masse. Eine Passage aus einem Gespräch Heiner Müllers mit Alexander Kluge bestätigt diese Darstellung.

---

<sup>767</sup> Jünger-SW 7, 21

Müller: In der sowjetische Besatzungszone, also in diesem Entstehungsprozess, in dieser Struktur, aus der dann die DDR wurde, habe ich zum ersten Mal wirklich bewusst Jünger gelesen, nach dieser frühen Lektüre der MARMORKLIPPEN. Das war eine Anthologie, BLÄTTER UND STEINE. Da waren DIE TOTALE MOBILMACHUNG, der Essay ÜBER DEN SCHMERZ, aber auch der SIZILIANISCHE BRIEF AN DEN MANN IM MOND und das LOB DER VOKALE in einem Buch versammelt, also eine seltsame Mischung aus so ästhetischer Theorie mit literarischen Texten und ...

Kluge: ... politischer oder institutioneller Lebenserfahrung im Umgang mit Macht.

Müller: Ja genau, im Umgang mit Macht. Das war für mich wichtig, das war wie eine Injektion von Aristokratismus gegen diese Nivellierungstendenz der ersten Jahre. [...] Das war für mich wirklich wichtig. (WT 74)

In KRIEG OHNE SCHLACHT findet sich die Argumentation Müllers vorgeprägt: »Nach dem Krieg las ich BLÄTTER UND STEINE, eine Essaysammlung, die unter anderem DIE TOTALE MOBILMACHUNG, ÜBER DEN SCHMERZ, SIZILISCHER BRIEF AN DEN MANN IM MOND UND LOB DER VOKALE enthält. Texte von Jünger und Nietzsche waren das erste, was ich nach dem Krieg überhaupt gelesen habe.« (KOS 275) Das »Verhältnis zur Macht«, beziehungsweise das »Sich-Reiben an Macht« (KOS 113) ist für das Schreiben Müllers von existenzieller Bedeutung. Es nimmt einen zentralen Stellenwert nicht nur in der Dramenproduktion, sondern gerade auch in der Bedeutungsgeneration der Autobiografie ein. Im poetischen Habitus der Texte Ernst Jüngers (oder Nietzsches) findet Müller Anknüpfungs- und Bezugspunkte zur eigenen Erfahrung im Umgang mit der Macht. Als Erzähler der Autobiografie legt Müller zudem großen Wert darauf, »den Jünger eben *vor* Brecht gelesen« (WT 74) zu haben und verweist damit auf das Primat des Ästhetischen in der eigenen Arbeit, die ihm oft genug als Verweigerungshaltung gegenüber den Ansprüchen des Publikum, Ästhetizismus oder einfach als Dekadenz angerechnet wurde. Aber auch über diese Strukturverwandtschaft im »Verhältnis zur Macht« hinaus werden Gemeinsamkeiten mit Jünger aufgespürt. Einen Anknüpfungspunkt hierfür bildet der »gemeinsame Feind« (KOS 279) Wolfgang Harich. Jünger »wusste von der Harich-Polemik gegen MACBETH« (KOS 279) In seinem Aufsatz JÜNGER UND DER FRIEDEN war Harich Anfang der fünfziger Jahre gegen die Ästhetisierung des Krieges im Frühwerk Jüngers ins Feld gezogen. Müller zitiert in diesem Zusammenhang den Jünger-Satz: »In einem Vorgang wie dem der Sommeschlacht war der Angriff so etwas wie eine Erholung, ein geselliger Akt.« (KOS 276) Der Satz erscheint Müller einleuchtend: »Jünger beschreibt eine Erfahrung der Materialschlacht, der man mit Pazifismus nicht beikommt, nicht mit einer moralischen Position. Die Sommeschlacht war eine der ersten großen Materialschlachten.« (ebd.) Am Ende des Ernst-Jünger Kapitels findet sich die ebenso überraschende wie einleuchtende Schlussfolgerung aus dieser Feststellung: »Jüngers Problem ist ein Jahrhundertproblem: Bevor Frauen für ihn eine Erfahrung sein konnten, war es der Krieg.« (KOS 282) Im Kapitel »Die große Schlacht« seines Romans IN STAHLGEWITTERN hatte Jünger das Zusammentreffen mit dem Feind nach wochenlangem tödlicher Anspannung in den Schützgräben als blutigen Tanz beschrieben. In der Schrift DER KAMPF ALS INNERES ERLEBNIS heißt es: »Der Anblick des Gegners bringt neben letztem Grauen auch Erlösung von schwerem, unerträglichem Druck«<sup>768</sup> Müllers Urteil erscheint als brillante Überbietung Theweleits These vom Krieg als Funktion des

---

<sup>768</sup> Jünger-SW 7, 19

(soldatischen) Leibes<sup>769</sup>, das zugleich alle Irrungen und Wirrungen dessen Aufsatzes vermeidet. In der Arbeitsfassung von KRIEG OHNE SCHLACHT kommt diese Problematik noch deutlicher zum Ausdruck: »Das Problem bei Jünger ist, dass Erotik bei ihm von Anfang an biografisch mit dem Tod verbunden war. Das ist einfach biografisch festgelegt, und da kommt er dann nicht mehr raus. // Er ist mit sechszehn zur Fremdenlegion gegangen, sein Papa hat ihn da wieder rausgeholt. Mit achtzehn war er bereits im Krieg, und lange bevor Frauen für ihn eine erotische Erfahrung werden konnten, war es der Krieg.« (HMA 4487, 387) Gewalt, Krieg, Diktatur – das sind zentrale Koordinaten auch in Müllers (inter)textuellen Systemen.

Eine weitere Identifikationsmöglichkeit mit Jünger bietet dessen Lust an der Provokation oder in Müllers Terminologie: der »Störung des Geschäftsablaufs« (GI 1 53). Im Zuge der fatalen Uraufführungsinszenierung der UMSIEDLERIN war vom Spaß der bösen Buben die Rede, »die dem Lehrer ins Pult scheißen« (KOS 162). Angesichts der Reaktionen einiger bundesrepublikanischer Politiker und Beamter, die in der Tradition Franz Josef Strauß' Pinscher-Invektive standen, durfte auch Ernst Jünger infolge der Publikation von ANNÄHERUNGEN. DROGEN UND RAUSCH im Jahr 1970 noch einmal in die Rolle des bösen Buben schlüpfen. »Jünger war glücklich, dass er immer noch stört, dass er immer noch böse ist.« (KOS 277) Spiegelbildlich gilt das für die Kritik Müllers als Apologeten einer rechten Lebensrevolution (Domdey, Herzinger). Beide Künstler eint darüber hinaus ihr Hedonismus und die Pose des notorischen Trinkers. Dabei zeigt sich der Whisky-Trinker Müller von der Kondition Jüngers beeindruckt: Zugleich gelingt es Müller, das Bacchanal kompositorisch mit der Episode über die ANNÄHERUNGEN in Verbindung zu bringen: »Jünger ist ein sehr graziler alter Mann. Er bewegt sich sehr leicht. Er hat ungeheuer viel Sekt getrunken. Ich vertrage keinen Sekt. Es war sehr schwierig für mich, mitzuhalten, so ein Glas nach dem anderen. Es gab ein Frühstück dazu. Die Plätze waren vorgeschrieben, Giesler galt als mein Fahrer. Aber er konnte sich auch als Kenner von Jüngers Werk profilieren, weil er gerade etwas Unangenehmes an der Grenze von Italien nach Deutschland erlebt hatte. Er hatte ANNÄHERUNGEN. DROGEN UND RAUSCH von Jünger neben sich im Wagen liegen gehabt. Der italienische Zöllner sah hin und sagte: ›Sie lesen Ernst Jünger, interessant.‹ Der bayrische Zöllner sah das Buch und sagte ›Machen Sie den Kofferraum auf, und leeren Sie Ihre Taschen.‹ Jünger war glücklich über die Geschichte. Er hatte eine ganz jugendliche, fast kindliche Freude daran, ein böser Junge zu sein.« (KOS 277) Daraus ergebe sich auch das gemeinsame Interesse am »Ausblick auf kommende Katastrophen [...] Wir hatten einen echten Kontakt als Katastrophenliebhaber, auch später beim Essen.« (KOS 281) Beim gemeinsamen Mittagessen werden dem greisen Jünger noch einmal »mindestens zwei oder drei Humpen Bier« zugestanden – »ohne sichtbare Folgen.« (KOS 281) Die Reihung der Superlative am Eingang der oben zitierten Passage (sehr grazil, sehr leicht, ungeheuer viel, sehr schwierig) ist ein deutlicher Hinweis auf die Künstlichkeit der beschriebenen Szenerie, ihre ironische Überhöhung. Jünger wird als Statue eines Schicksals vorgeführt, an dem nicht,

---

<sup>769</sup> »Das Geschehen des Krieges hat zum Zentrum den Mann, der es beschreibt. Alle Explosionen kommen aus ihm oder beziehen sich auf ihn, der Weltuntergang wird aus ihm/für ihn in Szene gesetzt. Der Kriegsschauplatz ist zunächst und vor allem sein eigener Leib in der Erwartung, in andere Leiber einzudringen, sie in der Umarmung zu zerfleischen. Der Unwiderstehliche, der Charmeur auf der Jagd nach Sensationen, erscheint als aktiver Mittelpunkt des Krieges.« (Theweleit 1980, Bd. 2, 188)

wie Bergson es will, die Mechanik<sup>770</sup>, sondern gerade die menschlichen Züge lächerlich erscheinen. Deutlich wird das auch in der sich anschließenden Darstellung, der zufolge Jünger verleugnet habe, Brecht persönlich gekannt zu haben, weil dieser angeblich ein Jünger-Portrait des Malers Rudolf Schlichter mit dem Urteil »Deutscher Kitsch« (KOS 278) belegt haben soll. Auf die Frage nach Carl Schmitt stößt der Erzähler aus ähnlichem Grunde auf eine Mauer des Schweigens, weil Schmitt »einmal etwas Ironisches über einen Text von Jünger geschrieben« (KOS 280) habe. Dass im langjährigen Briefwechsel zwischen Schmitt und Jünger (1930–1983) in der Tat ironische Sticheleien Schmitts gegen Jünger zu verzeichnen sind mag jedoch leicht wiegen gegen einen wirklichen Stein des Anstoßes. Nachdem Schmitt Jünger in einem Brief nach dem Krieg vorwirft, privat zu werden, antwortet dieser brüsk: »Ich bin aber auch berechtigt, Ihnen in der Sache Rat zu erteilen; ich habe das angesichts der folgenschwersten Entscheidung Ihres Lebens nachgewiesen, und Sie werden sich der Nacht entsinnen, in der ich Sie auf der Friedrichsstraße verließ und in großer Trauer war. [...] Wären Sie aber in der Sache meinem Rat und Beispiel gefolgt, so würden Sie heute vielleicht nicht mehr am Leben sein, aber berechtigt zum Urteil in letzter Instanz über mich. Wäre ich damals Ihrem Rat und Beispiel gefolgt, so würde ich heute gewiss nicht mehr am Leben sein, weder physisch, noch sonst.«<sup>771</sup> Jünger hatte Schmitt 1933 geraten, zu seinen Schwiegereltern nach Serbien zu gehen, um ein systematisches Staatsrecht auszuarbeiten. Carl Schmitt konnte jedoch der Versuchung nicht widerstehen, Kronjurist des Dritten Reiches zu werden. Die Wege schieden sich. Jünger entzog sich dem Werben der Nationalsozialisten und ging in die Provinz, schließlich in die innere Emigration. Carl Schmitts Antwort auf den Vorwurf fällt einsilbig aus: »*Capisco et obmutesco*«<sup>772</sup>. Ich verstehe und verstumme. Seinem Glossarium vertraute er indessen an: »Ist das nicht die Rabulistik eines Ich-verrückten Rechthabers? Nachwirkung seines Meskalin-Experiments?«<sup>773</sup> In den Notaten Schmitts schwingen Neid und Missgunst auf Jünger mit, der sich Ehren des neuen Staates nicht verweigert. Jünger erscheint ihm als der Phänotyp des Opportunisten, der sich von den Wellen des jeweiligen Zeitgeistes tragen lässt. »Ernst Jünger«, heißt es in einer Eintragung, die auf den 27. Januar 1949 datiert ist, »wird reifer und reifer. Jetzt ist er bald reif für den Nobel-Preis.«<sup>774</sup> Von einer Feindschaft zwischen Schmitt und Jünger, die sich in ihren Briefen weitgehend mit respektvoller Distanz begegnen kann indes keine Rede sein.

Ganz andere rhetorische Geschütze fährt indes Heiner Müller gegen Rolf Hochhuth auf. In der Arbeitsfassung seiner Autobiografie findet sich ein Hinweis auf die Auseinandersetzung zwischen beiden Dramatikern, die ihren Höhepunkt in der »feindlichen Übernahme« (W 8 495) der Immobilie des Theaters am Schiffbauerdamm durch die Ilse-Holzappel-Stiftung im Jahr 1995 erreichte, deren Verwaltungsratsvorsitzender Hochhuth ist. Zuvor hatte Hochhuth bereits zweimal vergeblich versucht, Direktoriumsmitglied des Berliner Ensembles zu werden – das erste Mal nach dem Ausscheiden von Matthias Langhoff 1993, das zweite Mal, nachdem Zadek im März 1995 kapitulierte. In der »Zeit« vom 5. Mai 1995 reagiert Müller auf die neuerliche Offerte Hochhuths mit dem Pamphlet HOCHHUTH IST

---

<sup>770</sup> »Komisch ist jede Anordnung von ineinandergreifenden Handlungen und Geschehnissen, die uns die Illusion von wirklichem Leben und zugleich den deutlichen Eindruck von mechanischer Einwirkung vermitteln.« (Bergson 1992, 52)

<sup>771</sup> Jünger/Schmitt 1999, 247

<sup>772</sup> Jünger/Schmitt 1999, 248

<sup>773</sup> Schmitt 1991, 293

<sup>774</sup> Schmitt 1991, 217

JOURNALIST: »Als Leser von Kriminalromanen finde ich Hochhuths Rosenkrieg ums Berliner Ensemble sehr spannend. Interessanter als seine anderen Stücke.« (W 8 495) Es liege ihm fern Hochhuths Arbeiten zu bewerten, oder gar abzuwerten. Immerhin unterstellt er dessen Stücken eine »journalistische« Qualität. Aber Müller interessiere »beim Theater nicht der journalistische Aspekt. Ich glaube nicht an die unmittelbare Aktualität auf der Bühne.« (W 8 497) Im Gegenteil: »Theater kann nicht überleben, wenn es sich auf jede Regung der Aktualität einlässt. [...] Veränderungen der menschlichen Verhaltensweisen brauchen Zeit. Und es dauert noch einmal, bis man sie wahrnimmt. Auf diese Dauer müssen Stücke sich einlassen. Shakespeare erzählt uns immer noch mehr über unsere Epoche als Hochhuth.« (W 8 498) In der gleichen Ausgabe ist ein Rechtfertigungsschreiben Rolf Hochhuths abgedruckt. Unter der Überschrift MÜLLER IST STAATSFIXIERT bekräftigt Hochhuth einerseits, an Müllers Position als Intendant nicht rütteln zu wollen<sup>775</sup>, fordert aber andererseits ein »Theater der Autoren«<sup>776</sup>, womit die Aufführung seiner Stücke, insbesondere des Stückes DER STELLVERTRETER gemeint ist, was Müllers eigenem Interesse zuwiderläuft. Erst vor Gericht setzt sich Hochhuth mit seinen Ansprüchen durch. Dass die von Müller rhetorisch geschickt inszenierte Feindschaft älter ist als dieser Fehde-Handschuh, den der Autor ein halbes Jahr vor seinem Tod zu werfen sich bemüht fühlt, zeigt eine Passage aus der Arbeitsfassung der Autobiografie: »Das nächste was ich [von Jünger] hörte, war eigentlich nur diese Geschichte: Hochhuth hatte zu seinem letzten Geburtstag ein Fernsehporträt gemacht. Ich habe es selbst nicht gesehen, hat mir nur jemand erzählt, der es gesehen hat. Jünger soll ins Nebenzimmer gegangen sein und mit einem Zeitungsausschnitt aus der ›Zeit‹ wiedergekommen sein, mit diesem Gedicht SELBSTKRITIK von mir, das darin abgedruckt war. Der Hochhuth musste es vorlesen, weil Jünger das gut fand. Hochhuth hasst mich, das ist ihm wohl sehr schwer gefallen, das vorzulesen.« (HMA 4487, 384f.) Die Genugtuung über die »Demütigung« Hochhuths gewinnt ihren vollen Sinn erst unter den Augen Ernst Jüngers, den Müller für den bedeutendsten lebenden Dichter Deutschlands hält. Weil beide, Müller und Hochhuth, um dessen Segen buhlen, scheint Müller sich hier in der Rolle des Jakob zu wähnen, während Hochhuth, Bruder Esau, leer ausgeht.

### 6.23. Poetische Topografie (USA, SU/Ostblock, Westeuropa)

Zwischen den Kapiteln »Ernst Jünger« und »FATZER-MATERIAL, 1978« befinden sich drei Kapitel, die sich mit der Wahrnehmung der USA, Westeuropas, des Ostblocks und ausgehend davon mit der internationalen Heiner-Müller-Rezeption befassen. Zugleich spiegeln diese Textteile in ihrer Gesamtsicht eine Art politischer Topografie wider, die Fluchtlinien in Müllers Schaffen darstellen. Wie bei der Begegnung mit den Texten anderer Autoren

---

<sup>775</sup> »Heiner Müller ist unverständlich staatsfixiert, wenn er noch meint, eine private Stiftung trete auf ›im Kostüm der Treuhand‹, wenn sie gegen eine Summe, die kaum je von der Treuhand an Emigranten bezahlt worden sein dürfte, Teile eines Theaters übernimmt – oder auch das Theater als Ganzes, sofern die jetzige Leitung des BE, die sich ja selber auch um einen Ankauf dieses Theaters bemüht hat, nur kam sie zu spät –, zur Kooperation mit der Holzapfel-Stiftung, die Direktor Sauerbaum bereits freudig zugesichert hatte, nicht bereit sein sollte, weil Heiner Müller irrtümlich glaubt, er bleibe dann nicht der Intendant? Gewiss bleibt er der!« (Rolf Hochhuth: Müller ist Staatsfixiert. In: Die Zeit vom 5. Mai 1995)

<sup>776</sup> ebd.

bedingen auch hier Rezeption und Produktion einander oder fallen gelegentlich zusammen, was sich etwa in der Tatsache widerspiegelt, dass Müllers erstes, nach der USA-Reise vollendetes Stück GUNDLING (1976) ohne die Amerika-Erfahrung nicht mehr auszukommen scheint. Im letzten Abschnitt des Triptychons feiert nach dem gegenseitigen Doppelmord der Lessingfiguren Nathan und Emilia »AUF EINEM AUTOFRIEDHOF IN DAKOTA« (W 4 534) im Angesicht der atomaren Katastrophe eine »Stimme (und Projektion)« die »HOCHZEIT VON FEUER UND WASSER MENSCHEN AUS NEUEM FLEISCH LAUTREAMONTMALDOROR FÜRST VON ATLANTIS SOHN DER TOTEN« (W 4 535). Die Inkommensurabilität der hier ausschnitthaft dargestellten Metaphernschwemme lässt erkennen, welches explosive Potenzial die Amerika-Erfahrung für die Dichtung Heiner Müllers freisetzt. Das Amerika von dem bei Heiner Müller die Rede geht, ist kein voraussetzungsloser Kontext, sondern Teil eines global angelegten archäologisch-poetischen Projektes, welches die aufgehäuften Ablagerungen menschlicher Mythen und Geschichten nach Bruchstücken von Differenzen und Konflikten durchsiebt, die dem eigenen Schaffensprozess eingestellt werden können. Damit stellen die Reisen zugleich Metamorphosen dar: Amerika-Werden Müllers, Müller-Werden Amerikas. Keine dieser beiden Formationen – weder der Autor noch das poetisch überformte geografische, politische, ökonomische, soziale Gebilde Amerika – ist nach diesen Begegnungen die gleiche.

Bereits bevor Müller die USA aus eigener Anschauung kennenlernt, spielt der Mythos Amerika eine Rolle im Denken des Autors, die aufgrund der USA-Reise Mitte der siebziger Jahre aus dem Unbewussten in die Erinnerung zurückgeholt wird. Im Gespräch, das Heiner Müller mit Wolfgang Schivelbusch für eine Produktion des »Sender Freies Berlin« während seines ersten USA-Aufenthaltes 1975 in New York führte, ist in diesem Zusammenhang von der »Vor-Vergangenheit meiner Amerikaerfahrung« (W 8 533) die Rede, die sich in erster Linie aus frühen Lektüren wie Friedrich von Gagern und Karl May herleitet und deren Klischees von »edlen Indianern« (ebd.) und heldenhaften deutschen Siedlern aufsitzt. Eine weitere Prädisposition erfährt das Amerikabild Müllers durch das »Morgensternsche Erbe« (ebd.), einen erzgebirgischen Mythos, demzufolge »ein Millionär namens Morgenstern, der aus dem Erzgebirge mal ausgewandert war, gestorben war und alle seine Verwandten im Erzgebirge – das war kurz vor der Depression – zu Erben eingesetzt hat« (ebd.), laut Müller ein Grund dafür, dass sein Geburtsort Eppendorf über »ein Schwimmbad, sehr gut gebaut, mit Sprungturm und allem« (KOS 15) verfügte, wie die Autobiografie zu berichten weiß. Die erste »Begegnung« (W 8 554) mit einem Amerikaner führt schließlich zur Wiederbelebung eines seit Karl May latent schwärenden Antiamerikanismus, ein Motiv, das ebenfalls im Text der Autobiografie wieder auftaucht: Eine Flasche Anisschnaps, die der junge Soldat nach Kriegsende neben einem Pferd gefunden hatte, wird bei der Gefangennahme durch die Amerikaner beschlagnahmt. »Das habe ich den Amerikanern nie verziehn.« (KOS 38)

Das achtzehnte Kapitel der Autobiografie widmet sich ausschließlich den Vereinigten Staaten. Eine Zwischenfrage, in der Arbeitsfassung des Manuskripts HMA 4487 noch vorhanden, ist im Drucktext getilgt, das Kapitel mithin nur durch Absätze in grob thematische Blöcke unterteilt. Ausgehend von der ersten Nordamerika-Reise des Erzählers im Jahr 1975/76 sind unter der schlichten Überschrift »USA« die Stationen der Reise zusammengefasst: »Kalifornien, New Mexico, Arizona, Nevada Mississippi« (KOS 284), New York und Austin/Texas wären hinzuzufügen. Der Einstieg in das Kapitel erfolgt über die Problematisierung einer vermeintlichen ostdeutschen Identität: »Meine erste Amerikareise



1975 dauerte ein Dreivierteljahr und ich habe mein Visum weit überschritten. Als ich zurückkam, war ich schon abgeschrieben. Meine Gage am Berliner Ensemble war von der Berghaus schon storniert.« (KOS 283) Infolge der Beschreibung der objektiven Folgen des eigenen Fortbleibens gewinnt auch die Frage nach der Identifikation mit dem Ort der bisherigen schriftstellerischen Tätigkeit den Anschein einer realen Bedrohung. Immerhin nennt Müller die Existenz zweier deutscher Staaten und sein Verbleib in der DDR wiederholt als erfahrungsmäßige Voraussetzung seines Schreibens – obschon keine gesicherte Aussage darüber zu treffen ist, ob sich hinter dieser rhetorischen Figur viel mehr als eine komplexe poetologische Konstruktion verbirgt. Ein Gedicht, dessen lyrisches Ich als unmittelbare Identifikationsfigur des Autors angelegt ist, legt jedoch nahe, dass der aus der Fremde zurückgeworfene Blick auf die Verwurzelung im Bruch des geteilten Landes durchaus mehr ist als bloßes Konzept: »MANCHMAL WENN ICH MEINE PRIVILEGIEN GENIESSE / Zum Beispiel im Flugzeug Whisky von Frankfurt nach West(Berlin) / Überfällt mich was die Idioten vom SPIEGEL meine / Wütende Liebe zu meinem Land nennen / Wild wie die Umarmung einer totgeglaubten / Herzkönigin am Jüngsten Tag« (W 1 215)

Eine längere Passage des Amerika-Kapitels umkreist den Mythos Charles Manson, aus dessen (tödlichem) Blickwinkel der Erzähler die USA zuerst wahrzunehmen scheint. Es ist die Perspektive des selbstinszenierten Scapegoats, hinter dem sich das schizophrene Wesen der amerikanischen Gesellschaft verbirgt. In einer Mischung aus Heilserwartung und Sozialfaschismus versucht der Sündenbock/das Opferlamm Manson, die unüberbrückbaren sozialen Differenzen mittels seines pseudoreligiös begründeten Fanatismus zum finalen Zusammenstoß zu bringen, um so eine soziale Katharsis auszulösen, als deren Heilsbringer er sich berufen fühlt. Müller unterhält in den USA Kontakt zu einem Journalisten mit regelmäßiger Verbindung zu Manson, besucht das Death Valley, den letzten Rückzugsort dessen »family« und wohnt eine Zeit lang in Beverly Hills »gegenüber dem Haus, wo der Mord an Sharon Tate stattgefunden hatte« (KOS 283). Unkommentiert übernimmt Müller Mansons an Sade geschulte Argumentation, dass »alle amerikanischen Präsidenten viel mehr Leute umgebracht« (ebd.) hätten als er.<sup>777</sup> »Manson ist deshalb als USA-Präsident in die Schlusszene von GUNDLING eingegangen, Manson for President.« (ebd.) Einen zweiten impliziten Amerikabezug erhält GUNDLING durch die New Yorker Steubenparade. Der hochdekorierte Stabskapitän Friedrichs des Großen, der preußische Leutnant Friedrich Wilhelm Steuben, bekleidete nach seiner Übersiedlung wichtige militärische Ämter auf Seiten der amerikanischen Kontinentalarmee und war an einer Reihe von militärischen Aktionen beteiligt, die schließlich zu ihrem Sieg und der Unabhängigkeit Amerikas führten. Müller erscheint er als satirischer Ausgangspunkt des Stückes: »Steuben reitet über den Atlantik und holt die Kartoffel nach Preußen.« (KOS 284) Die Bedeutung des Amerikanischen Unabhängigkeitskrieges bestünde der müllerschen Konstruktion zufolge in der Kultivierung der Kartoffel in Preußen als Ergebnis der Demontage Englands als atlantischer Weltmacht, mit all ihren weniger ernährungs-, als vielmehr sozial- und militärhistorischen Implikationen für Europa und die Welt.

---

<sup>777</sup> Ein vorweggenommener Kommentar findet sich im Gespräch mit Frank M. Raddatz über Brecht aus dem Jahr 1988: »Das ist das Interessante an de Sade und seiner These, dass der Staat über Jahrtausende mehr Menschen getötet, gequält und gefoltert hat, als alle privatkriminellen Energien es je zustande bringen würden.« (GI 2 122)

Die »Grunderfahrung« (ebd.) des USA-Aufenthaltes besteht jedoch nicht im Kulturschock, sondern in der Wahrnehmung der Natur, die freilich mittelbar auf den gesellschaftlichen Prozess zurück bezogen werden muss, was Müller in der ihm eigenen auf Konfrontation der Formationen zielenden Art auch tut. »Die eigentliche amerikanische Dimension ist ja nicht die Zeit, sondern der Raum. Wir sind ziemlich weit durchs ganze Land gekommen: Kalifornien, New Mexico, Arizona, Nevada, Mississippi. Eine Dampferfahrt ins Mississippi-Delta, verrottete Bohrtürme, ganze Industrieanlagen, die halb im Sumpf steckten, verrostet, und dann am Ufer die verkommenen alten Plantagenhäuser. Das war schon seltsam, dieser Kapitalismus mit Rändern. In Europa hat er keine Ränder mehr, oder es ist da ganz schwer, die Ränder zu sehen. In Amerika sind die Ränder das Lebendige, überall gibt es noch nicht besetzte Landschaft, auch sozial noch nicht besetzte Landschaft. Landschaften, die nicht domestizierbar sind, wo die Legenden von den Flying Saucers entstehen konnten. Das wird ganz verständlich in Nevada, Arizona oder Grand Canyon.« (KOS 284) Die Darstellung der amerikanischen Landschaft als politische Qualität geht auf ein Interview zurück, das Müller 1980 anlässlich der Uraufführungsproduktion von AUFTRAG am Schauspiel Frankfurt gab. Müller nimmt in diesem Zusammenhang eine Ästhetisierung der Landschaft vor. »Die [Landschaft] kann man nie wirklich industrialisieren. Das ist nicht drin. Da bleibt immer noch was übrig. So einen Eindruck von der Mississippi-Mündung, wo Industrieanlagen verrotten in Sümpfen. Da ist etwas ungeheuer Schönes in diesem Kapitalismus, der da bis an seine Grenze gelangt. Die Grenze ist die Landschaft. Die kann man eben nicht in den Supermarkt verpflanzen. Da bleibt immer noch ein Rest samt seinen Naturkatastrophen. Die sind dann ein Moment der Hoffnung. Sie sind belebend.« (GI 1 59) Die Erfahrung einer Landschaft »jenseits des Menschen« (W 8 283) liefert einen entscheidenden Impuls für die eigene Arbeit und schlägt sich in Texten wie DER MANN IM FAHRSTUHL (s. a. DER AUFTRAG), BILDBESCHREIBUNG oder in der aus dem Nachlass zutage geförderten Poe-Übertragung [Höre mir zu, sagte der Dämon ...] offenkundig nieder. Nachdem die Wirklichkeitskompatibilität der kommunistischen Ideologie marxistisch-leninistischer Provenienz in Müllers Stücken während der sechziger und siebziger Jahre zunehmend in Frage gestellt wird, nimmt der Rekurs auf die »Mobilisierung der Ränder« (JN 28) in seinem Schreiben im Verlauf der späten siebziger und achtziger Jahre einen zunehmend zentralen Stellenwert ein.

Als Müller 1975 als »writer in residence« an die University of Texas nach Austin kommt, gelangt einer seiner poetisch wie politisch bislang wohl brisantesten Texte zur Uraufführung: MAUSER. Als Gastspiel erreicht die Inszenierung, die ausschließlich von weiblichen Studenten unter der Regie der Germanistin Betty Weber und Fred Behringers bestritten wird, sogar New York. Das Produktionsteam ist »nach längeren Beratungen« zu dem Schluss gekommen, »dass man das in Amerika nur mit Frauen machen könnte, einer Minderheit.« (KOS 285) Im Anschluss an diesen Satz findet sich in einer Arbeitsfassung die folgende Passage, die aufschlussreich hinsichtlich der Definition von Minderheiten als sozialen »Rassen« (Deleuze/Guattari) ist. »Also, wir suchten eine Minderheit, weil wir meinten, das kann man da in den USA nur aus der Haltung einer Minorität, aber mit Schwarzen wäre das problematisch gewesen – deshalb mit Frauen, den Negern über den Negern.« (HMA 4487, 391) Eine weiße Elite (Universitätsstudentinnen) eignet sich das argumentative Repertoire einer in der Destruktion/Konstitution dargestellten Gesellschaftsformation an, die auf der Suche nach einer neuen Moral jenseits einer auf Besitzverhältnissen gründenden Definition

des Menschen ist. Ganz im Sinne Brechts spielen die Studentinnen ihre Distanz zum vorgetragenen Text mit. »Für die Frauen war Revolution grundsätzlich etwas Böses, und weil in dem Stück von Revolution die Rede war, hatten sie das Bedürfnis, ihren Standpunkt dazu auch vorzutragen. Deswegen gab es zwischen den Szenen Statements, die Spielerinnen traten einzeln oder paarweise an die Rampe und klärten das Publikum darüber auf, dass Revolution etwas Böses sei. »Revolution is bad my grandmother told me.« Dann stiegen sie wieder ein in das Spiel und verwandelten sich in eisenharte Bolschewisten.« (KOS 286) Vielmehr als die privilegierte Haltung einer weißen Ober- und Mittelschicht interessieren Müller an Amerika die kaum verhohlenen sozialen Differenzen. »Interessanter ist es für mich natürlich schon dadurch, dass hier die dritte Welt vertreten ist, sie ist ein Element hier schon, auch wieder in ganz verschiedenen Erscheinungsformen.« (W 8 556) So sei etwa »Reagens Kalifornien Asiens Landebahn in Amerika« (LN 29) Und im historischen Vergleich, der Marx' Schauspiel einer Wiederholung von Geschichte im 18. BRUMAIRE verkehrt, stellt Müller fest: »Das neue Rom heißt USA, Che Guevara ist das Kreuz des Südens.« (W 8 261)

Die Affinität zu Charles Manson, die Fokussierung auf soziale Randgruppen (»Das Schwarze Drama in den USA ist mir weniger fremd als die kapitalistischen Trauerspiele von Botho Strauß«, W 8 219) sowie die landschaftlichen Randzonen macht deutlich, dass es allem voran das große Potenzial der Subversion ist, das Müller an Amerika fasziniert. In seiner Textcollage NEW YORK ODER DAS EISERNE GESICHT DER FREIHEIT wird dieses Potenzial der Desorganisation und des Zerfalls in eine geschichtsphilosophische Perspektive eingestellt und mithilfe unter anderem des alttestamentarischen Mythos von Kain und Abel sowie der Gegenüberstellung von Orient und Okzident mit dem Gegendiskurs des Sozialismus sowjetischer Prägung verklammert. Innerhalb dieser poetischen Zusammenschau historischer und politischer Gefüge gelingt es Müller, New York als »Atlantis« zu virtualisieren und aus dem »Flaggschiff des Kapitals« utopisches Kapital zu schlagen. Mithilfe einer Abfolge von Fremd- und Selbstziten inszeniert der Autor einen intertextuellen Spielraum, in dem die herausgesprengten Versatzstücke unterschiedlicher Amerikaerfahrungen in einem Wirbel beschleunigt werden. Aus diesem Kontext fällt nur der sechste und letzte Teil des Textes heraus, der nicht explizit als Zitat ausgewiesen ist – das in Versalien gesetzte Paradigma der Hybris der Sophokleischen ANTIGONE in der Übertragung Hölderlins: »UNGEHEUER IST VIEL DOCH NICHTS / UNGEHEURER ALS DER MENSCH« (W 8 331). Unmittelbar gespiegelt wird diese Problematik in einem Ausschnitt aus Brechts FATZER-Fragment, der den New-York-Text eröffnet. Bei Brecht wird die menschliche Leistung (»eine neue / stadt mit namen new york / dies hat gemacht / unser geschlecht oder eines / das ihm ähnlich ist«, W 8 327) mit der Niedrigkeit menschlichen Handelns und seiner selbstzerstörerischen Kraft (»was hat es genützt? Jetzt / laufen wir wie ratten in dieser / höhle herum«, ebd.) dialektisch verschränkt. Die Verkörperung menschlicher Geschichte als Gewaltprozess setzt sich fort im dritten Teil mit der Identifikation von Freiheit/Gerechtigkeit und Krieg in Kafkas *sehender* Justitia: »Ihr Arm mit dem Schwert ragte wie neuerdings empor und um ihre Gestalt wehten die freien Lüfte ... (aus: Kafka AMERIKA)« (W 8 328). Das darauf folgende Zitat – »Ungeheuer, Atalanta / Leuchtet deine Sonne. (aus: Hanns Eisler JOHANN FAUSTUS)« (W 8 328) – erscheint als Variation Müllers Brecht entlehnter Formulierung des Schreckens als der ersten Erscheinung des Neuen. Sie korrespondiert mit dem zweiten Textteil, der einer Replik Debuissons aus Müllers AUFTRAG entstammt und die globalen Widersprüche und Differenzen beschwört: »Wir sind

drei Welten.« (W 8 328) Den breitesten Raum nimmt der fünfte Abschnitt ein, der mit essayistischem Duktus eine menscheitsgeschichtliche Perspektivierung des Phänomens New York vornimmt: »In Kafkas AMERIKA trägt die Freiheitsstatue an der Hafeneinfahrt von New York ein Schwert statt der Fackel. In New York zeigt die Freiheit ihr eisernes Gesicht. Manchmal ist es das Gesicht der Gorgo, deren Blick versteint. Seit London, erschöpft von Herrschaft wie eine Frau von Geburten, nicht mehr in der Nachfolge Roms steht (der eigentliche Verlierer des Zweiten Weltkriegs, als einer Phase im Weltbürgerkrieg des zwanzigsten Jahrhunderts, ist England), sind New York und Moskau die Metropolen der Welt, New York das Flaggschiff des Kapitals im BAUCH DER BESTIE, wie Che Guevara die USA genannt hat, mit der Blutbahn der Banken, Moskau die narbenbedeckte Hoffnung der Welt, lange Zeit dem Blick entzogen durch einen blutigen Nebel. So wenig wie Moskau ist New York eine feste Stadt. Moskau seit dem Sturm aus Asien, der die Rache der Kinder Abels an den Erben des Brudermörders und ersten Städtebauers Kain war, immer neu gegen den Wind gebaut, nomadisch bis in die Architektur; noch der Stalinbarock hat durch seine Ornamentik die Fliehkraft von Zeltgiebeln: asiatische Verfremdung der kalt monumentalen Wallstreetgeometrie, die der architektonische Ausdruck des Puritanismus ist, einer Religion für Kolonisatoren. / New York ein Gebilde, das aus seiner eignen Explosion besteht, UNSTET UND FLÜCHTIG im Sinn der biblischen Verfluchung, Schnittpunkt von Kontinenten, kein Schmelztiegel, wie die landläufige Vorstellung meint, sondern ein Ort der Trennung, die Elemente (Rassen Klassen Nationen) bleiben separat (Little Italy Chinatown Lower Eastside Harlem), mit keiner andern Solidarität als der des Geldes. Die berühmte Skyline täuscht: New York, ein Pfahlbau, ist dem Wasser näher als dem Himmel, sein Grund die Leiber der toten Indianer, die Abels weniger glückliche Nachkommen sind. [...] Wenn als Folge der Klimaverschiebung, ein Triumph der Technik, Nord- und Südpol abschmelzen, holt der Atlantik vielleicht seine Hauptstadt heim, das Wasser den Beton, schwimmen die Haie durch New York. Inzwischen ist das Gesetz des Wachstums von New York das Gesetz des Dschungels: Wucher und Verfall, und aus den Ghettos wächst die Wüste auf die Stadt zu, während mit schnellerem Wachstum im Schatten der Erdbeben Los Angeles die Nachfolge Antritt, Hauptstadt des Pazifik und ein neues Babel.« (W 8 328ff.)

Ist die (revolutionäre) Bewegung, die das nomadische Moskau impliziert, unter dem blutigen Nebel Stalins Despotie unsichtbar und im Kessel des sozialistischen Bruderblocks eingefroren worden, wird der Hauptstadt des Atlantiks die Perspektive des Meeresbodens zugestanden, die ein mythologisches Atlantis evoziert und somit die Bewegung der Vorstädte auf die Stadt zu in die Vertikale umbricht. Kubrick/Spielberg haben dieser Vision in A. I. ein bildmächtiges Paradigma verschafft. Als ein Gebilde, das aus einer Explosion (»einer Erinnerung«, W 2 119) besteht, hatte Müller auch seinen Text BILDBESCHREIBUNG bezeichnet. Im Interview, das auf Müllers erste Amerika-Reise zurückgeht, sieht er in dem explosiven Potenzial Amerikas allerdings weniger Brisanz: »... dieses Konglomerat hier ist in dauernden Explosionen, [...] explodiert ständig. Aber nie als Ganzes, weil es kein Ganzes ist. Und das ist zunächst mal ein Mittel, die zu wünschende große Explosion zu verhindern. Die wird verteilt, die verteilt sich. Also explodiert das ständig irgendwo.« (W 8 555) Die permanente Entladung verhindert die Akkumulation eines gefährlichen (sozialen) Druckgefälles. In späteren Texten wird diese der Empirie verhaftete Relativierung zugunsten einer poetischen Verschärfung der Differenzen aufgehoben. Mit der zunehmenden Perspektivlosigkeit des europäischen Sozialismus, wird die Lücke im Ablauf zunehmend an den Rändern eines

fiktionalisierten Kapitalismus oder in den Konflikten und Verwerfungen einer imaginären Dritten Welt gesucht. Die Rolle der Kunst erweist sich in diesem Kontext allerdings als schwierig. War Müller aus der Perspektive Europas fasziniert von der »wilden Freiheit« (W 8 367) Rauschenbergs Montagen, erscheint ihm dessen künstlerische Geste angesichts der amerikanischen Realität affirmativ. »Ihre Sanftheit begriff ich in Texas, vor den Sonnenuntergängen, ihren Humor in New York, wenn der Wind aus den Indianerprärien mit den Mülltonnen am Hudson spielte.« (ebd.) In KRIEG OHNE SCHLACHT kehrt dieses Motiv wieder. »Eine amerikanische Kunsterfahrung: In New York war Rauschenberg, von Europa aus gesehen ein Gipfel der Moderne, ein Naturalist. Wenn der Wind von den kanadischen Seen die Mülltonnen über eine Straße am Hudson wirbelt, Zeitungen fliegen und der Dreck der Metropole, wird seine Kunst ornamental.« (KOS 286) Parallel heißt es in NEW YORK über Warhol: »Schwierig, New York mit Kunst beizukommen: Vor dem Tanz der fliegenden Zeitungen und im Wirbel der Mülltonnen, die der Wind aus den Indianerprärien über die Straßen am Hudson treibt, schrumpft sie auf das Beispiel Andy Warhol, Klassiker New Yorks durch die Qualität der kleinsten Größe.« (W 8 330) Die Austauschbarkeit der Namen deutet auf das Primat der poetischen Grundstruktur hin, die sich zur Verdeutlichung ähnlicher Sachverhalte der Verallgemeinerung bedient. Immerhin sieht Müller in Rauschenbergs Kunst zugleich die »Aufkündigung des Totengräberdienstes an der Wirklichkeit, den die Kunst zu lange versehen hat« (W 8 367) und legitimiert Rauschenberg als einen der avanciertesten Künstler der Moderne, dessen Kunst in Müllers Augen vermag, vom Menschen abzusehen: »Während ich das schreibe [...] schreien die Pfauen im Tierpark, an dessen Rand ich wohne. Sie schreien jede Nacht. Ich wollte, sie könnten Rauschenbergs Bilder sehen.« (ebd.) Beeindruckt zeigte sich Müller von Rauschenbergs Illustrationen zu Dantes INFERNO. Ein »Traumraum« (HMA 3947), der ihn bei der Inszenierung von HAMLET/MASCHINE 1989/90 inspirierte. In jenem Kapitel seiner Autobiografie, in dem sich Müller dezidiert mit bildender Kunst auseinandersetzt heißt es über Rauschenberg: »Sein Umgang mit dem Trivialen, das Verhältnis von Pathos und Trivialität hat mich interessiert, dadurch entsteht eine Reibung, die etwas von Feuermachen mit Holz oder Steinen hat.« (KOS 339) Und zu Warhol notiert Müller, wiederholt das Interesse am formalen Aspekt dessen Kunst bekundend, handschriftlich ins Manuskript seiner Arbeitsfassung der Autobiografie: »Warhol ist eine Karosserie ohne Motor. Genial ist seine Geste.«<sup>778</sup>

Die USA-Erfahrung Müllers wird als Korrektiv zu einem rückwärts gewandten kulturellen Hegemonialanspruch Europas deutbar – im Gegensatz zur früheren Kritik einer Affinität der Amerikaner zu »erfahrungslose[r] Intelligenz« (GI 1 66) als Produkt der Hollywood-Kultur im Sinne Horkheimer/Adornos. Mithilfe der Abgrenzung vom Erfolg des »alten Möbels« Thomas Mann, der lediglich ein »Nostalgieerfolg« (KOS 286) sei, wird diese Tatsache in KRIEG OHNE SCHLACHT auf die Rezeption Heiner Müllers umgedeutet. An Müllers Texten interessiere die Amerikaner vor allem »die Geschwindigkeit, der schnelle Tempowechsel, ohne Übergang« (ebd.), weshalb ein Student in San Diego Müllers Technik auch als »Surfdramaturgie« (ebd.) charakterisiert. Den schnellen Perspektivwechseln des Musikclips ist diese Dramaturgie näher als der auf Ganzheitlichkeit zielenden Ästhetik der

---

<sup>778</sup> KOS 339. Im vermutlich letzten Arbeitsmanuskript hieß es im Anschluss an den letzten Rauschenberg-Satz noch: »Das findet man bei Rauschenberg, bei den frühen Sachen, bei Kounellis sowieso, bei Warhol nicht so stark. Aber seine Geste, seine Reaktion auf diese Welt, da ist er schon toll.« (SUSCHKE 540) Müller strich diese Passage durch und ergänzte handschriftlich wie oben zitiert.

bürgerlich-humanistischen Tradition. Bereits in einem frühen Collage-Gedicht Müllers findet sich solch eine clipartige Reihung die, wie Klaus Theweleit meint, mit einem komplexen Geflecht transatlantischer Wahrnehmung poetischer Strömungen spielt.

LACH NIT ES SEI DANN EIN STADT UNTERGANGEN

(Grobianus)

ICH WILL EIN DEUTSCHER SEIN

(Eintragung im Schulheft eines elfjährigen jüdischen Jungen im Warschauer Ghetto)

DER TERROR VON DEM ICH SCHREIBE KOMMT NICHT

AUS DEUTSCHLAND ES IST EIN TERROR DER SEELE

(Edgar Allen Poe)

DER TERROR VON DEM ICH SCHREIBE KOMMT AUS DEUTSCHLAND

Der erste Vers des Gedichtes, der Carl Scheidts GROBIANUS-Übertragung zitiert, führt die Unfähigkeit des Mitleidens und der Empathie mit den Opfern vor und treibt die Schadenfreude – vitale Bestätigung der eigenen Lebensfreude – im Angesicht des Schmerzes der anderen auf die Spitze. Der Wunsch des jüdischen Jungen nach Dazugehörigkeit zur Sippe seiner Mörder im zweiten Vers korrespondiert mit der schmerzlichen Erfahrung, die Müller selbst gemacht hatte und die er immer wieder suchte: die des »Ausländers im eigenen Land«, wiewohl es sich um Todesangst dabei nie gehandelt haben dürfte. Die Identifikation des Jungen mit seinen Mördern entspringe, so Müller im Gespräch mit Sylvère Lotringer 1982, einer »Umverteilung des Todes« mit dem Ziel, »die Furcht vor dem Tod zu unterdrücken« (GI 1 103). Im Schreibprozess Müllers wird diese latente Fremdheit permanent reaktualisiert. Schon von daher sind die Texte Dialoge mit den Toten. Die Enteignung des Terrors einer Schauerromantik à la Hoffmann und Tieck im Zuge eines von Poe konstatierten Verinnerlichungsprozess, stellt der Autor des Textes (das lyrische Ich ist in eine Vielzahl divergierender Stimmen aufgelöst) eine Wiederaneignung des Terrors deutscher Provenienz entgegen, der sowohl die Verachtung des Schmerzes durch Grobianus, den grotesken Verwandlungswunsch des jüdischen Jungen und die Psychologisierung des Schreckens durch Poe in sich aufzuheben weiß. In ihm vereinen sich Grobianus' Verlusterfahrung und die Inkommensurabilität der Shoah mit dem (amerikanischen) Terror der Seele, der – wie Müllers Gedicht – von Zitaten lebt. »Zitate. Merkwürdige Blutleere. Der Zombie ist ja auch eine angloamerikanische Grundfigur. Eine Grundfigur amerikanischer Zivilisation.« (GI 2 110f.)

Die Sowjetunion und insbesondere Moskau, die Stadt vor der der deutsche (wie der napoleonische) Angriff ins Stocken geriet, stellt bis in die neunziger Jahre unbestritten den anderen wichtigen Eckpunkt Müllers poetischer Topografie dar. Dass die »narbenbedeckte Hoffnung der Welt« (W 8 329) im Werk Müllers nicht mehr als eine Metapher für die Projektion eben dieser Hoffnung ist, kann als ebenso gesichert angenommen werden. »Die Erfahrung der Landschaft hätte ich genauso gut in Russland haben können, aber ich war nur zweimal ein paar Tage lang in Moskau, auch eine Verweigerung vielleicht, weil ich wusste, dass mir in der sozialistischen UdSSR mein Marxismus leichter abhanden kommen konnte als in den kapitalistischen USA.« (KOS 300) Parallel zur qualitativen Dimension der Landschaft konstatiert Müller im Gespräch mit Alexander Kluge unter Bezugnahme auf Malapartes

»These von der asiatischen Zeitreserve«<sup>779</sup> eine Qualität der Zeit, die sich aus der Weite des unbeherrschbaren Raumes ergebe. »Man hat dort das Gefühl, dass das noch da sein wird, wenn es keine Menschen mehr gibt.« (LV 122)

Warum aus dem Erzähler der Autobiografie über sein Verhältnis zum Mutterland der »Großen sozialistischen Oktoberrevolution« nicht mehr herauszubringen ist, begründet er mit dem Verweis auf eine latente Angst vor der Desillusionierung, der Ent-Täuschung einer wohl eher poetischen denn politischen Konstruktion. Im Interview hatte Müller 1986 die Einlösung des Emanzipationsgedankens noch unmittelbar an die »Existenz der Sowjetunion« (GI 1 186) geknüpft. Dass er sich zeitlebens intensiv mit jener »narbenbedeckten Hoffnung« auseinander setzte, mag vermutlich gerade mit den »blutigen Nebeln« des Stalinismus in Zusammenhang gebracht werden, die die Metropole gesellschaftlicher Emanzipation dem Blick entzogen. Stalin steht beim späten Müller für das Paradox einer Revolution, welche im alten Gewaltzusammenhang gefangen bleibt, weil es ihr nicht gelingt, die Neue Welt mit den alten Mitteln herzustellen. In GERMANIA 3 monologisiert Stalin im mythischen Gewand des Zeus: »Wie soll ich / Die träge Masse Russland im Genick / Den neuen Menschen schaffen, wenn der alte / Nicht liquidiert wird, Gestern für den Morgen. / Das Massengrab geht mit der Zukunft schwanger / Menschen aus neuem Fleisch sind was die Zeit braucht. / Ich backe sie aus ihrem eignen Blut / Und kein Prometheus kommt mir in die Quere / Am Felsen ist noch Platz im Kaukasus.« (W 5 257) Eine Entsprechung findet dieses Modell des Scheiterns in dem Nachlass-Gedicht »ajax«: »vielleicht haette prometheus warten sollen auf die / neue menschheit die zeus im kopf hatte oder schon / auf dem reissbrett / das verbrechen ist die ungeduld. stalin wusste dass / die bedingung des neuen menschen die vernichtung / des alten war. / lenin hatte recht, als er zu trozki sagte: wir haben / den galgen verdient.« (W 1 299)

In der Überschrift des kurzen Kapitels »Sowjetunion, Ostblock« ist von der Problematik der zur Unzeit ins Werk gesetzten Revolution<sup>780</sup> mehr enthalten als im Sprechtext des übrigen Kapitels der Autobiografie. Als Gegenmodell zur Unzeit wird im Ost-Block, respektive im Kessel, nicht lediglich eine räumliche Segmentierung vorgenommen, essenziell wird auch die zeitliche Koordinate, beziehungsweise die Stillstellung der Zeit im Sinne Benjamins geschichtsphilosophischer Thesen. Im Block/in der Blockade hat sich, wie im poetisch konstatierten Schreib-Block Mommsens/Müllers<sup>781</sup>, das utopische Potenzial aufgestaut, das aufgrund der objektiver Widerstände nicht zur Entfaltung gelangen kann. Die Erfahrungen dieses Scheiterns produziert Sedimente, Verhärtungen, lesbar als Monumente. Die Denkmäler der unter ihnen begrabenen Hoffnungen warten auf Geschichte. Gut möglich, sie werden geschleift, ohne ihr Geheimnis jemals preiszugeben. Mit der Übernahme der deutschen Taktik durch Stalin und der Domestizierung des Kessels für das einstmals revolutionäre Projekt Sowjetunion bei Stalingrad – auf das Beschreibungsmodell Bernd Böhmels greift Müller wiederholt zurück –, war der Ostblock aus russischer Sicht ebenfalls nur als gefrorener Kessel

---

<sup>779</sup> LV 122. In dem Text NACHRICHT AUS MOSKAU spricht Müller vom Umschlag der Zeitreserve in »eine Zeitbombe [...] (das Beispiel Karabach)« (W 8 350).

<sup>780</sup> Im Gedicht AJAX ZUM BEISPIEL findet sich der Hinweis, dass die Geschichte der Revolution als Geschichte der Unzeit lesbar ist: »Wie kann eine Revolution ein Unglück sein / In Brechts Anmerkungen zur MUTTER COURAGE / Wurde der Revolution der Reißzahn gezogen / Heute kann ich die Fortsetzung schreiben Der / Französischen Revolution in den Kriegen Napoleons / Der sozialistischen Frühgeburt im Kalten Krieg« (W 1 292f.).

<sup>781</sup> Ein Paradigma für diesen *writer's block* stellt Müllers Text MOMMSENS BLOCK dar.

vorstellbar. Dass das »Tauwetter« im Gefolge Gorbatschows Machtübernahme die politischen Teilblöcke im Osten Europas lediglich abschmelzen ließ, um den zurückbleibenden Morast dem »Klassenfeind« zu überlassen, spricht schon eher für das revolutionäre Potenzial des Kapitalismus, gegen den die Ideologie des Kommunismus als letzter Bremsversuch im Sinne einer Politik des Menschen vergeblich aufbegehrte.

Wie die russische Revolution von 1917 war die Französische Revolution von 1789 eine »Initialzündung« (GI 1 186) und Voraussetzung für die bürgerlichen Befreiungsbewegungen in Europa und darüber hinaus. Im Kapitel »DER AUFTRAG, 1980« bezeichnet Müller die Erzählung DAS LICHT AUF DEM GALGEN als Anna Seghers' »Auseinandersetzung mit dem Stalinismus. Napoleon/Stalin, der Liquidator der Revolution.« (KOS 297) Angesichts der Auseinandersetzung mit Figurationen Napoleons/Stalins im eigenen Werk, spätestens nach dem Zusammenbruch der DDR, liest sich diese Aussage wie ein Selbstkommentar. Zwar geht Müller in KRIEG OHNE SCHLACHT auch im Kapitel mit der lapidaren Überschrift »Frankreich usw.« auf die Französische Revolution nicht explizit ein, dennoch finden sich im Entstehungsumfeld der Autobiografie eine Anzahl von Aussagen, die ausgehend von Benjamins XV. These ÜBER DEN BEGRIFF DER GESCHICHTE, ein Ereignis der Juli-Revolution von 1830 thematisieren: »Als der Abend des ersten Kampftages gekommen war, ergab es sich, dass an mehreren Stellen von Paris unabhängig von einander und gleichzeitig nach den Turmuhrn geschossen wurde.«<sup>782</sup> Benjamin bedient sich dieses Bildes zur Illustration der Stillstellung der Zeit, die er vom historischen Materialismus fordert. Müller wiederum verwendet die Metapher der Verlangsamung und des Einfrierens der Zeit als signifikante Funktion revolutionärer Bewegungen überhaupt. Seit Ende der achtziger Jahre verweist Müller immer wieder auf Benjamins Marxkritik: »Marx sagt, die Revolutionen sind die Lokomotive der Weltgeschichte. Aber vielleicht ist dem gänzlich anders. Vielleicht sind die Revolutionen der Griff des in diesem Zuge reisenden Menschengeschlechts nach der Notbremse.«<sup>783</sup> In zahlreichen Gesprächen kommt Müller auf den Topos der Notbremse zurück. »Revolution nicht als Beschleunigung, sondern Revolution als Notbremse. Der Sozialismus war eine Notbremse.« (GI 3 193) Dabei geht Müller sogar so weit, die Terminologie revolutionärer Rhetorik zu verkehren (wie Marx/Engels es bereits im KOMMUNISTISCHEN MANIFEST vorschlugen<sup>784</sup>): »Revolution eben nicht als Lokomotive des Fortschritts wie bei Marx, sondern als Versuch, die Zeit anzuhalten oder die

---

<sup>782</sup> Benjamin-GS I, 702

<sup>783</sup> Benjamin-GS I, 1232

<sup>784</sup> »Die Bourgeoisie kann nicht existieren, ohne die Produktionsinstrumente, also die Produktionsverhältnisse, also sämtliche gesellschaftlichen Verhältnisse fortwährend zu revolutionieren. Unveränderte Beibehaltung der alten Produktionsweise war dagegen die erste Existenzbedingung aller früheren industriellen Klassen. Die fortwährende Umwälzung der Produktion, die ununterbrochene Erschütterung aller gesellschaftlichen Zustände, die ewige Unsicherheit und Bewegung zeichnet die Bourgeoisiepoche vor allen anderen aus. Alle festen eingerosteten Verhältnisse mit ihrem Gefolge von altehrwürdigen Vorstellungen und Anschauungen werden aufgelöst, alle neugebildeten veralten, ehe sie verknöchern können. Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird entweiht, und die Menschen sind endlich gezwungen, ihre Lebensstellung, ihre gegenseitigen Beziehungen mit nüchternen Augen anzusehen.« (MEW 4, 465) Im Gespräch für die »Süddeutsche Zeitung« verweist Müller explizit auf diesen Zusammenhang: »Das ist eine neue Erkenntnis von mir: bisher habe ich immer traditionell gedacht, Revolutionen seien Beschleunigungsvehikel des Fortschritts. Aber wenn man sich die Revolutionen ansieht in diesem Jahrhundert, waren es eigentlich immer nur Bremsversuche, und das einzig revolutionäre Element, das steht ja schon bei Marx, ist das Kapital.« (GI 3 135)



Geschwindigkeit zu verlangsamen, zu drosseln. Die totale Beschleunigung führt zur Vernichtung. Revolution als das Konservative, das Kapital als das Revolutionäre.« (GI 3 145) Revolution als Notbremse einer aus den Fugen geratenen Zeit, die den Sturz vom Boot in den Malstrom des Kapitals verlangsamt<sup>785</sup>: »Denn die kapitalistischen Gesellschaften leben in einer Bahn der Beschleunigung, die in der Vernichtung endet. Das letzte Stadium dieser Beschleunigung ist die Vernichtung der Zeit.« (LN 49) »Die totale Beschleunigung führt zum Nullpunkt, in die Vernichtung. [...] Die DDR erlebt heute [1992, gemeint ist das Territorium der ehemaligen DDR] eine enorme Beschleunigung. Eine Beschleunigung, die Wirbel produziert, in denen ungeheuer viel untergeht – auch an menschlicher Substanz.« (GI 3 154) Dabei handle es sich um eine Tendenz der »totale[n] Besetzung mit Gegenwart, zur Auslöschung von Vergangenheit und zur Auslöschung von Zukunft.« (GI 2 149) Revolution wird vor dieser Folie zum Motor des Kapitals: Sowohl Französische Revolution als auch Oktoberrevolution seien teleologisch auf die Durchsetzung kapitalistischer Strukturen gerichtet gewesen, was aus heutiger Perspektive durchaus einleuchtend erscheint: Wie die Jakobiner vergeblich versucht hätten, diesen Prozess aufzuhalten, sei Stalin »der letzte große Versuch«, die ursprüngliche Akkumulation des Kapitals aufzuhalten »und in asiatische Strukturen zurückzudrängen.« (KALKFELL 70) Allein die durch den deutschen Angriff erzwungene Industrialisierung habe diese verhindert. Im Gegensatz zu dieser Beschleunigungsbewegung waren die Revolutionen »immer der Versuch, die Zeit aufzuhalten und Prozesse zu verlangsamen.« (GI 3 135) In diesem Sinne sei auch der Westwall des Ostblocks eine lediglich ideologisch aufgeladene »Zeitmauer« (GI 1 69) gewesen, die den Ostblock von der Vernichtungsbewegung des Westens abtrennte, ihm ein Zeitdepot zur Verfügung stellte, ähnlich demjenigen, das Müller Sibirien durch die Weite seines Raums bescheinigte (s. a. LV 121f.). Sie stellte »ein Regulativ zwischen zwei Geschwindigkeiten« dar: »Verlangsamung im Osten, man versucht die Geschichte anzuhalten und alles einzufrieren, und diese totale Beschleunigung im Westen.« (GI 3 109) Analog zu dem utopischen Potenzial dieses gefrorenen Zeit-Blocks sieht Müller die Funktion der Kunst in der

---

<sup>785</sup> »Ich rief mir die große Vielfalt des Strandguts in den Sinn, welches die Küste von Lofoten bedeckte: verschlungen einst vom Moskoestrom, dann wieder ausgespien. Bei weitem der größere Teil der Gegenstände war in der ungewöhnlichsten Weise zerschmettert – war derart zerschunden und zerschürft, dass es aussah, als sei er über und über mit Splintern gespickt – doch dann erinnerte ich mich deutlich, dass ein *anderer Teil* wiederum nicht im mindesten entstellt war. Nun vermochte ich mir diesen Unterschied nicht anders zu erklären als mit der Annahme, dass die zerfetzten Trümmer die einzigen seien, welche *bis zum Grunde* hinabgeschlungen worden, – indessen die anderen so spät nach Eintritt der Gezeiten erst in den Sog geraten, beziehungsweise aus irgendeinem Grunde so langsam hinuntergetrieben seien, nachdem sie hineingeraten, dass sie den Grund nicht mehr erreichten, ehe die Flut – oder die Ebbe, je nachdem –wieder umschlug. In beiden Fällen hielt ich es für möglich, dass sie wieder an die Oberfläche des Meeres empor gewirbelt werden könnten, ohne das Schicksal jener Trümmer zu erleiden, welche früher in den Sog gezogen beziehungsweise rascher verschlungen worden waren. Ich machte insgleichen drei wichtige Beobachtungen. Die erste war, dass – als allgemeine Gesetzmäßigkeit – Körper, je größer sie waren, desto rapider niedersanken, – die zweite, dass bei zwei Körpern gleicher Masse, von denen die eine sphärische, die zweite *beliebig andre* Gestalt hatte, der sphärischen die höhere Sinkgeschwindigkeit eignete, – die dritte schließlich, dass von zwei Massen gleicher Größenordnung, deren eine zylindrisch, deren andere aber beliebig anders geformt war, der Zylinder langsamer hinabgesogen ward. Nachdem ich entronnen, habe ich später verschiedentliche Gespräche über dies Thema mit einem alten Schulmeister in unserer Gegend hier gehabt; und er war es, der mich die Worte »zylindrisch« und »sphärisch« zu gebrauchen lehrte. Er hat mir auch erklärt –obchon ich die Erklärung wieder vergaß – wie das, was ich beobachtete, tatsächlich ganz natürlich aus den Formen der treibenden Trümmer resultierte, – und mir gezeigt, wie es kam, dass ein im Strudel kreisender Zylinder dem Sog mehr Widerstand entgegensetzte und sich mit größerer Schwierigkeit hinabziehen ließ als ein gleichmassiger Körper beliebig anderer Gestalt.« (Poe-GW II, 312f.)

»Verzögerung«, »Störung« und letztendlich »Liquidierung dieser totalen Besetzung mit Gegenwart.« (GI 2 149) Das Zeitmaß des Theaters, heißt es in den Anmerkungen zu Müllers ANATOMIE TITUS, sei die »gebremste Explosion« (W 5 193).

Die Ablösung des Kommunismus von seiner topografischen Fixierung, beziehungsweise seiner Funktionsträger von den Ämtern nach 1989<sup>786</sup>, bedeute jedoch nicht, wie Müller mehrfach betonte, die Verabschiedung von der kommunistischen Idee, befreie vielmehr den utopischen Gehalt von seiner missglückten Gestalt, beziehungsweise ihre Repräsentanten von dem Zwang, sie ins Werk zu setzen. Vor dem Hintergrund dieser Aussage erscheint Müllers Unabhängigkeitserklärung vom Erfahrungsdruck der DDR-Diktatur plausibel. Sie befreit den Erzähler zugleich vom Druck der Topografie wie der Chronographie. Auf die Frage, »Könntest Du Dir vorstellen, im Ausland zu leben?«, antwortet Müller: »Zum Arbeiten müsste es nicht mehr Deutschland sein. Ich bin auf dieses Material nicht mehr angewiesen, der Vorrat reicht für ein Leben. Hinzu kommt, wohnen bedeutet mir eigentlich nicht viel. Ich habe nie eine Wohnung gehabt oder eingerichtet, wie ich sie mir vorstelle. Ich bin Höhlenbewohner oder Nomade, vielleicht gegen meine Natur. Jedenfalls werde ich das Gefühl nicht los, dass ich nirgends hingehöre. Es gibt keine Wohnung für mich, da ich mir ein Schloss nicht leisten kann, nur Aufenthaltsorte und Arbeitsplätze. Meine Neubauwohnung in Berlin-Friedrichsfelde, DDR-Plattenbauweise mit Löchern in der Decke, sieben Jahre hat es durchgereignet, ist mir eher angenehm, weil sie den Begriff Wohnung aufhebt, Wohnung als Domizil. Das ist eher ein Flughafen, ein kleines Flughafengebäude. Ich kann überall leben, wo ich ein Bett habe und einen Tisch zum Arbeiten.« (KOS 308) Aus dem Zeitreservoir des Ostblocks ist ein individueller Erfahrungsvorrat hervorgegangen. Nicht als Global Player der Jetset-Generation düst der Autor durch eine Welt, in der zunehmend ausschließlich die Regeln der Akkumulation und Expansion des Kapitals als Gesetzmäßigkeiten anerkannt werden und selbst Naturkatastrophen ökologisch verwaltet werden. Als Nomade kreuzt er vielmehr zwischen den Axiomen und Knotenpunkten des Rhizoms (Deleuze/Guattari), neue Verbindungen knüpfend. Fluchtlinie, Fluchtpunkt. – –

## 6.24. Theater (m)eines Todes

Das Kapitel »VERKOMMENES UFER« greift die in den Geschlechterdiskurs gewendete Revolutionsthematik des FATZER-Kapitels, in deren letztem Teil sich Müller mit der Entstehung seines Stückes QUARTETT auseinandergesetzt hatte, auf und führt sie anhand des genetischen Impulses des 1982 veröffentlichten dramatischen Triptychons VERKOMMENES UFER MEDEAMATERIAL LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN fort: »Das Stück besteht aus Teilen verschiedener Bauart, zu verschiedenen Zeiten geschrieben, der älteste Text: ›Sie hocken in den Zügen, Gesichter aus Tagblatt und Speichel ...‹ noch in Sachsen. So unverstellt konnte man die Großstadt nur aus der Provinz sehen, als gelegentlicher Besucher. Das war 1949. Meine erste Berlin Erfahrung war die S-Bahn, besonders die Ringstrecke, auf der man immer den gleichen Kreis durch Berlin und um Berlin herum fahren konnte. Das erste, was mir auffiel: Auf dem Ostring gab es hintereinander die

---

<sup>786</sup> s. a. GI 3 56, 58 u. 73f.; LN 10

Haltestellen ›Leninallee‹, ›Zentralviehhof‹, ›Stalinallee‹, diese bösertige Reihenfolge.« (KOS 319) Sowohl in LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN, als auch in der wenig später entstandenen BILDBESCHREIBUNG bilden »Wolken unbekannter Bauart« (W 2 112, W 5 82) Elemente eines Himmels, der die Landschaft verfremdet. Die Landschaften beider Texte verbindet ihre Eigenschaft, die Konflikte der figurenlosen Rede als Knotenpunkte eines Geflechts oder Rhizoms, erscheinen zu lassen, das mit dem Bereich der ruhelosen Toten unter der Bildoberfläche ebenso in Verbindung steht wie mit den Wolken, die von einer Welt künden, die weit zurück liegt, in grenzenloser Ferne oder ferner Zukunft; deren Herkunft vergessen ist, fremd erscheint, im Dunkeln bleibt.

Im Nachlass Müllers findet sich ein dreistrophiges Gedicht, das der Textpassage »Sie hocken in den Zügen [...] ICH BIN EIN FEIGLING« im ersten Textteil des Stückes entspricht und mit dem Vermerk »St[adt]bahn« gekennzeichnet ist (s. a. W 5 323). Die kreisende (*navigierende*) Bewegung des Autors um die *Küste* der Stadt, die seiner eigentlichen *Ankunft* vorangestellt ist, gleicht dabei weniger dem Blick des Kolonisatoren auf den (formbaren Roh)Stoff, als dem des Kolonisierten (Provinzler) auf das Zentrum der Kolonisation (Großstadt). Zugleich rekurriert sie auf den antiken Topos des Dichters als Seefahrer / des Schreibens als Seefahrt, der für den dritten Teil des Stückes, LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN, der mit der »glücklose[n] Landung« (W 5 81) den Schiffbruch von Autor und Werk beschreibt, konstitutiv ist. Ezra Pound, auf den sich Heiner Müller als Quelle für das Stück in seiner Autobiografie explizit beruft, lieferte dafür die maßgebliche Folie. Pound hatte in seinen CANTOS eine Form entwickelt, die der kreisenden Bewegung um das Objekt der Beschreibung gerecht wird, indem sie die Bewegung aus dem poetischen Bild nicht eliminiert, sondern als spezifische Art der Betrachtung beibehält. Das Prinzip der CANTOS bestehe Dekker zufolge in dem Bemühen, »des konstanten Faktors im Wechsel habhaft zu werden«<sup>787</sup>. Die Küstenfahrt – die Sicht der Küste vom fahrenden Schiff aus – impliziert einen anderen Blick als die Draufsicht der Land- und Seekarten. Ihren Niederschlag findet diese Betrachtungsweise in der Aufspaltung einer chronologischen Geschichte, die ihren Ursprung in einer vermeintlich linearen Zeit hat: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft werden permanent durchkreuzt von dem Vergänglichen, dem Wiederkehrenden und dem Bleibenden. Pounds Texte skandieren, wie Müller über Brechts FATZER befindet, den Denkprozess (s. a. W 8 229). Sie formulieren keine Denkergebnisse, sondern fangen den Prozess der Erfahrung selbst ein. Es ist der fremde Blick des Nomaden, der den grotesken Gehalt der Namenfolge »Leninallee« – »Zentralviehhof« – »Stalinallee« freizulegen imstande ist.

Der Heterogenität in Bezug auf den Entstehungszusammenhang sowie das dem Text zugrunde liegende Material die einzelnen Textteile betreffend hatte Müller bereits in einem »Spiegel«-Gespräch 1983 Rechnung getragen, indem er das Stück als »ein Teil Resteverwertung« beschrieb: »Der Text [...] ist zu sehr verschiedenen Zeiten entstanden. Viele meiner Stücke sind so zusammengesetzt. Zum Beispiel der erste Teil, VERKOMMENES UFER, ist bis auf ein paar Zeilen 30 Jahre alt. Der Mittelteil, das eigentliche MEDEA-Stück, ist zur Hälfte vielleicht auch fünfzehn Jahre alt. Wirklich neu ist nur der letzte Teil LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN.« (GI 1 130) Der Blick auf die Textgenese (s. a. W 5 322–326) bestätigt

---

<sup>787</sup> George Dekker: *Sailing after Knowledge. The Cantos of Ezra Pound*. London 1963 (zitiert nach Kindler 13, 585)

diese Darstellung. Allerdings gilt die Aussage hinsichtlich des Mittelteils nur für die Dialogpassagen. Der Medea-Monolog entsteht, wie die Darstellung in KRIEG OHNE SCHLACHT nahe legt, im Rahmen der unmittelbaren Arbeit an dem Stück.

Die Spezifik der Beschreibung eines Sees bei Strausberg, »wo das Ufer aussah wie im Stück« (KOS 319), liegt nicht in der Darstellung der Zivilisation anhand ihrer Abfallprodukte – so oder schlimmer sieht es an jedem Badensee im Sommer aus – sondern in der topografisch-historischen Kontextualisierung. »Bei Strausberg hat die letzte große Panzerschlacht des Zweiten Weltkriegs stattgefunden. Bei Strausberg war auch das Hauptquartier der NVA.« (ebd.) Müller sei diese Tatsache beim Verfassen des Textes gar nicht bekannt gewesen. In einer früheren Fassung des Textes seiner Autobiografie heißt es entsprechend: »Ein ganz schlauer Interpret hat herausgefunden, dass Strausberg keineswegs zufällig da steht, weil bei Strausberg die letzte große Panzerschlacht des Zweiten Weltkriegs stattgefunden hat. Ich bin gern bereit, das zu akzeptieren, aber ich wusste es nicht. Bei Strausberg war auch das Hauptquartier der NVA, was ich genauso wenig wusste. Aber es passt alles ganz gut dazu.« (SUSCHKE 469) Die Gründung der Nationalen Volksarmee am 1. März 1956 war eine unmittelbare Reaktion auf die Wiederbewaffnung der Bundeswehr im Mai des Vorjahres. Die NVA sah sich als ideeller Nachfolger bewaffneter revolutionärer Bewegungen in Deutschland von den Bauernkriegen über die antinapoleonischen Befreiungskriege bis hin zur Revolution von 1918. Die Verlegung des Hauptquartiers an den östlichen Stadtrand von Berlin war dem Vier-Mächte-Status Berlins infolge des Potsdamer Abkommens geschuldet. Die Stationierung deutscher Truppen auf Berliner Stadtgebiet war danach ausgeschlossen. Vom 16. bis 19. April 1945 hatte die Schlacht um die Seelower Höhen stattgefunden, die der 1. Weißrussischen Front unter General Schukow die Pforten für die Einnahme Berlins öffnete. Die Stellung auf den Seelower Höhen bildete die letzte Hauptverteidigungslinie außerhalb Berlins. Nach dem 19. April lag der Weg nach Berlin offen. Die größte Schlacht des Zweiten Weltkriegs auf deutschem Boden forderte kurz vor Kriegsende noch einmal über einhunderttausend Opfer. Obwohl die zahlenmäßig weit unterlegenen deutschen Verbände der russischen Armee hohe Verluste bescherten und Schukows Angriffsplan verzögerten, war ihr Widerstand unter militärischen Gesichtspunkten vollkommen sinnlos. Indem das Stück diese Thematik – intendiert oder nicht bleibe dahingestellt – aufgreift, verweist es zugleich auf das Textensemble der WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE, dessen erster Teil RUSSISCHE ERÖFFNUNG im Jahr der Uraufführung des Medea-Stückes bereits im Entstehen begriffen ist. Das VERKOMMENE UFER des Strausberger Sees ist folglich als Metapher lesbar für die Folgen des Zweiten Weltkrieges zu denen das Projekt des Sozialismus ebenso gehört, wie sein Scheitern. Nachdem die Deutsche Armee in Etzels Saal/Stalingrad den Tod Siegfrieds/Rosa Luxemburgs gesühnt hat, ist der Pieta am Ende des ersten Textteils auch die Kriemhild eingeschrieben, die, ihren Toten Bruder im Arm, den russischen Befreier/Besatzern vom Grunde des Sees ihren stumm Gruß zusendet: »Auf dem Grunde aber Medea den zerstückten / Bruder im Arm Die Kennerin / Der Gifte« (W 5 74).

Den Dialog des zweiten Stückteils, der nun unmittelbar an die MEDEA-Vorlagen seit der Antike anknüpft, bezeichnet Müller in KRIEG OHNE SCHLACHT als »Stenogramm eines Ehestreits im letzten Stadium oder in der Krise einer Beziehung.« (ebd.) Die Identifikation mit der Jason-Figur setzt die Aufhebung der Subjekt-Objekt-Besetzung voraus. Im Sinne Pounds *personae*-Begriff erfolgt vielmehr eine gegenseitige Durchdringung der Erscheinungen der eigenen Biografie und dem Jahrtausende alten Mythos. Die Aktualisierung

der mythologischen Konstellation im Ehestreit entspricht der Einbruch der Literatur in die Privatsphäre des Dichters. Es ist nicht mehr entscheidbar – und darüber hinaus belanglos –, welche Elemente des Textes sich aus welcher der Quellen speisen. Das gleiche gilt für die Identifikation mit der Medeafigur in der sich anschließenden Arie der Medea, der wohl schockierendsten Rede des Dichters aus der Perspektive einer weiblichen Figur. Der Monolog, der die Geburt Medeas aus den Trümmern Jasons Frau vorführt, gehe auf eine Ehekrise »zwei Jahrzehnte später« (ebd.) zurück, als ich schon mit einer anderen Frau zusammenlebte, fällt demzufolge in die unmittelbaren Entstehungszusammenhang des Stückes. Am Ende des Monologs hat auch Jason die Verwandlung seines »Weibes« begriffen. Er spricht sie zum ersten Mal mit ihrem alten Namen an, der zugleich ihr neuer ist: »Medea« (W 5 80). Doch die von den Funktionen als Weib und Mutter entbundene Frau verweigert das Kommandowort des Herren: »Amme Kennst du diesen Mann« (ebd.).

Im Interview betont Müller die eminent politische Dimension des Medea-Stoffes, die bei Euripides hervorgehoben, bei Seneca unter dem Primat des ethischen Diskurses begraben sei. »Die Geschichte von Jason ist der früheste Mythos einer Kolonisierung, jedenfalls bei den Griechen – und sein Ende bezeichnet die Schwelle, den Übergang vom Mythos zur Geschichte: Jason wird von seinem eigenen Schiff erschlagen.«<sup>788</sup> Müller beschreibt die Geburt der Geschichte aus dem Geist der Kolonisation: »Mit der Kolonisierung beginnt die europäische Geschichte, so wie sie bisher gelaufen ist. Dass das Vehikel der Kolonisierung den Kolonisator erschlägt, deutet auf ihr Ende voraus.« (GI 1 131) Bezeichnend an dieser Argumentation ist, dass dem Beginn der Geschichte ihr Ende innewohnt. Denn bei Euripides und/oder Seneca findet sich auf diese Variante des Mythos kein Hinweis. Die Version, die Müller dem ersten Textteil seines Stückes zugrunde legt, dürfte auf Anna Seghers zurückgehen, deren Erzählung DAS ARGONAUTENSCHIFF eben nicht Jason, sondern sein Schiff, die Argo, zum Protagonisten ihrer Erzählung macht, das den Helden über Äonen hinweg in Sicherheit wiegt, um ihn schließlich zu erschlagen. Allerdings ist die Erschlagung Jasons durch die (beziehungsweise den Bug der) Argo infolge des Fluchs der Medea durchaus im antiken Mythos verankert.<sup>789</sup>

In Anna Seghers Erzählung ist Jason ein der Zeit und dem eigenen Schicksal enthobener Held, der zum wandelnden Mythos gewordene Träger des goldenen Vlieses, das ihn dem Fluss alles Werdens enthebt, Die Argo, Sinnbild einer Fortschrittsutopie und längst vergessenes Vehikel des eigenen historischen Auftrags, hängt zerfressen von der Geschichte permanenter Gewalt, morsch pendelnd über ihm im Baum und holt den Helden im Augenblick größter Sicherheit/Kontemplation in sein Schicksal heim, indem es ihm den Schädel zertrümmert. »Vielleicht hätte Jason noch aufspringen können. Er verschränkte aber die Arme unter dem Kopf, und sei Gesicht war so kühn, wie es nur in seiner echten Jugend auf dem brüllenden Meer im Augenblick der höchsten Gefahr gewesen war. Der Sturm brach

---

<sup>788</sup> GI 1 130. Allgemein lässt sich für das attische Drama des 5. Jahrhunderts vor Christus die einsetzende Rationalisierung des Mythos feststellen. Der Paradigmenwechsel ist im Zusammenhang mit der Veränderung der sozialen Strukturen infolge der von Solon angestoßenen und von Kleisthenes fortgesetzten Reform zu betrachten, die in der Entmachtung des Areopags unter Perikles ihren Höhepunkt fand. Im Zuge dieser grundlegenden Machtumverteilung wurden die alten familiären Bindungen des Clans in die primäre Bindung des einzelnen Bürgers an den Stadtstaat vollzogen. Die Welt der Götter blieb von diesem Wandel eben so wenig verschont wie das Menschenbild der Philosophie im Jahrhundert darauf (Sokrates, Platon, Aristoteles).

<sup>789</sup> s. a. Pauly 1979, 536

an. Er sprengte die letzten Seile mit einem Stoß, der ganze Schiffsrumpf krachte über Jason zusammen. Der ging mit seinem Schiff zugrunde, wie es das Volk seit langem in Liedern und Märchen erzählte.«<sup>790</sup> In seiner gleichnamigen Rezension zu Anna Seghers' Erzählband DER BIENENSTOCK für den »Sonntag« im Jahr 1953 sieht Müller im erschlagenen Argonauten Jason das Subjekt bürgerlicher Geschichte. »Sein Schiff erschlägt ihn. Man erinnert sich, dass, wie Marx bemerkt, erst der einstürzende Dachfirst der bürgerlichen Gesellschaft das Gesetz der Schwerkraft enthüllt.« (W 8 33) Ähnlich argumentieren Negt/Kluge, die mutmaßen, dass der Argonaut dem Prinzip der Akkumulation verfallen sei, dessen Vehikel das Schiff darstellt.<sup>791</sup> Der Grundkonflikt Müllers Medea-Projekt besteht in der zivilisationskritischen Perspektive auf die Geschichte des Abendlandes. Damit geht Müllers Kritik grundsätzlich weiter als die kulturphilosophische Aufklärungskritik Horkheimer/Adornos. Die Handschrift der Eroberung, die das historische Unternehmen Odysseus/Jason als Spur der Zerstörung hinterlässt und identisch ist mit der »Geschichte«, beschränkt sich nicht auf den mythologisch präfigurierten Bereich weiblicher Geschlechtlichkeit und einen mit ihr konnotierten Bereich der Natur. Vielmehr stellt sie den fortschrittlichen Charakter und das Telos jeder Entwicklung kultureller oder technischer Natur angesichts deren Folgen grundsätzlich in Frage. Dabei sind es nicht wie bei Horkheimer/Adorno in erster Linie die Unwägbarkeiten der Natur, die sich der Mensch im Zivilisationsprozess untertan macht, sondern andere Menschen, die dem eigenen zivilisatorischen Fortschritt geopfert werden. Das Prinzip Fortschritt bringt die Selektion hervor: Barbaren, Knechtschaft, Sklaverei. »In Medea und den Kolchern tritt die Gegenseite nicht als Natur-Metapher, sondern als Opfer in Erscheinung, eben diejenigen, die als Menschen unter dem unternehmerisch-aufgeklärten Zugriff leiden.«<sup>792</sup> Dass das Vehikel des Fortschritts (die Argo) die Nutznießer, die *Fort-Geschrittenen* selbst, als Totenschiff schließlich heimholt in das Nichts, mag als Trost, schlimmstenfalls als sentimentale Wendung in die moralische Vorwegnahme einer Lynchjustiz der Zu-Kurz-Gekommenen anmuten. Doch sind es lediglich die Aas fressenden Vögel (Geier), die die im Hain des Poseidon musealisierte Argo zum Absturz bringen. Ihre Mägen unterscheiden nicht zwischen Siegern der Geschichte und ihren aus der Geschichte herausgefallenen Opfern: »Das Blut der Weiber von Kolchis« trinkt der Eroberer so lange, »Bis ihm die Argo den Schädel zertrümmert das nicht mehr gebrauchte / Schiff Das im Baum hängt Hangar und Kotplatz der Geier im Wartestand« (W 5 73).

Müllers Stück beschreibt die Landnahme der Argonauten im Reich der Kolcher nicht als

---

<sup>790</sup> Anna Seghers: Das Argonautenschiff. In: Dies.: Die Hochzeit von Haiti. Erzählungen 1948–1949. Berlin 1994, 123–140, hier 140

<sup>791</sup> »Es gibt aber einen weiteren Hinweis, warum das goldene Vlies für Jason und seine Gefährten so begehrenswert ist. Nicht die goldene Fellseite, sondern die Rückseite der Schafshaut, des Vlieses, ist das eigentlich Wertvolle. Hier soll nämlich eine Zeichnung eingekratzt gewesen sein, auf der der gesamte Erdkreis, unter besonderer Berücksichtigung der Fundorte, wo Schätze aufbewahrt werden, dargestellt ist. Es soll Jason um diesen Lageplan gegangen sein. Dies ist auch die Erklärung für die Stelle bei Apollonios in Buch IV, Vers 552–556, wenn er die Musen fragt: »Wie kam es nun, dass die Argonauten auch das Ausonische Meer besuchten?« Sie führen nämlich mit Medea und dem Vlies nicht etwa direkt nach Hause, sondern weit ins westliche Mittelmeer, sammelten dort die Beute ein, den Lageplan hatten sie, um erst dann nach Hellas zurückzukehren. Diese unerwartete Rundfahrt in den Westen der Erde ist für die Geschichte von Jason und Medea unerklärlich. Sie ist im niedergeschriebenen Mythos verkümmert [...], bildet aber historisch die Hauptsache.« (Negt/Kluge 2001, 746f.)

<sup>792</sup> Negt/Kluge 2001, 743

Raub. Vielmehr folgt der militärischen Unterwerfung der Kolonie ihre systematische Ausbeutung. Metaphorisch wird der Gewaltzusammenhang in das Verhältnis sexueller Knechtschaft und ökonomischer Herrschaft überführt – die Frau als Provinz/Kolonie des Mannes im Dienste der Reproduktion seiner Arbeitskraft. Evident wird diese Metamorphose in einem »FILM«-Entwurf aus dem Nachlass: »Im Baum die ARGO / Autowrack. Frauen aus dem Wasser. Kentauren / Motorrad-Rocker überfallen sie / fallen über sie her. Rape (Gewalt und Zärtlichkeit.) Frauen zurück ins Wasser / in den See. Kentauren / Rocker liegen auf verschiedene Weise getötet herum. Einer schleppt sich blutend aus der Sonne in den Schatten unter den Baum mit der ARGO / dem Autowrack. Geier versammeln sich auf der ARGO / dem Autowrack. Das Schiff kracht »JASON« auf den Schädel.« (W 5 306) Der Text führt das Auf-Begehren der Opfer des geschichtlichen Prinzips der Kolonisation vor. »Im Baum die ARGO« verweist auf den Abschluss der kolonialen Eroberungen und die Verfestigung des Gewalt- und Ausbeutungszusammenhangs unter dem zum Fetisch erstarrten Vehikel der Herrschaft der Argonauten. Anders als in DIE HAMLETMASCHINE und VERKOMMENES UFER ist die Zeit der auf dem Meeresgrund auf Rache harrenden Opfer bereits angebrochen. Im erzwungenen Geschlechtsakt, dem (immer wieder kehrenden) Moment der größten Erniedrigung vollzieht sich zugleich die Rache der Opfer (im AUFTRAG hieß es: »Ich gehe in den Kampf, bewaffnet mit den Demütigungen meines Lebens«, W 5 40). Der Verführung der Argonauten folgt der kalkulierte »Rape« und die Zerreißung der Männer durch die Sirenen. Der Sturz der Argo, dem Vehikel geschichtlichen Fortschritts, zeigt das Ende der Geschichte im Sinne der Herrschaft des Mannes an. »JASON«, der letzte Argonaut, und »ARGO« heben sich in diesem Bild gegenseitig auf, während die Tonspur die Zeit einfriert: »Dann war da nur noch der Schneesturm, schneidend weiß.«<sup>793</sup> Der sommerliche Schneesturm ruft ein anderes Bild auf, das Müller im Rückgriff auf Poe und Eliot in seinem Text MAELSTROMSÜDPOL verwendet: »... wir gleiten in dem Katarakt ein breiter Durchgang tut sich auf wie zum Empfang hinter uns schließt sich der schäumende Nebel Übermenschengroß eine Gestalt auf unserer Bahn THAT CORPSE YOU PLANTET ihre Haut ist weiß wie Schnee etwas greift in mein Gehirn OH KEEP THE DOG« (W 2 121) Die »Gestalt aus Schnee«, ein »unvergesslicher Eindruck« (KOS 32) Müllers früher Lektüren ist eine Figur des Bewahrens und Vergessens. In der Letheüberquerung des Arthur Gordon Pym stellt sie die Verbindung zum Reich der Toten her, einem Bereich der nur den Sterbenden und den Tieren (der Hund Eliots gräbt nach der Leiche im Garten des Paradieses<sup>794</sup>) zugänglich ist. Das mit dem Sterben assoziierte Hinübergleiten des Bootes »in ein Totenreich auf dem Meer in der Nähe des Südpols«<sup>795</sup> wird von einer Prozession seltsamer Tiere begleitet: Der Ruf der weißen Vögel (»TEKELILI TEKELILI«, W 2 120) und ein ebenfalls weißes schwimmendes Tier, dazwischen die Erinnerung an die schwarzen Zähne der Inselbewohner auf TSALAL<sup>796</sup>, perforieren den Text und strukturieren so das Vergessen. Die Niederschrift des Textes widerschreibt den Vergessensprozess. Im FILM sind es die Geier, die die Toten essen und vergessen machen. Ihre Schnäbel schreiben ein anderes Alphabet in das Fleisch der toten Argonauten – ihr Kot zeichnet die Spur der Erinnerung.

<sup>793</sup> W 5 306, s. a. den aus dem Nachlass publizierten Text SOMMER MIT SCHNEESTURM (W 2 170).

<sup>794</sup> Genia Schulz weist darauf hin, dass Eliot John Websters Drama THE WHITE DEVIL zitiert: »But keep the wolf far thence: thats foe to men« (s. a. Genia Schulz: Kein altes Blatt. Müllers Graben. In: Merkur 47/1993, 729–736, hier 735)

<sup>795</sup> Patrick Primavesi: Kleine Texte. In: HMM 321–325, hier 325

<sup>796</sup> W 2 120. »Nichts Weißes« dagegen fand sich auf *Tsalal*« (Poe-GW IV, 266)

Heiner Müllers Interesse am MEDEA-Material ist vielschichtig perforiert von den literarischen Vorlagen: Dabei richtet sich der Fokus der eigenen Bearbeitung gerade nicht auf die Inkommensurabilität der Wahnsinnsszene, wie sie besonders Seneca herausstellt, dem Medea geradezu als Negativfolie für seinen Dialog DE IRA (Über den Zorn) dient. Vielmehr seziiert Müllers Medea in ihrem Monolog mit analytischem Scharfsinn die Mechanismen ihrer Unterdrückung. Ihre Tat erscheint vor diesem Hintergrund weniger als Rache, denn als blutige Konsequenz der Befreiung aus dem Unterdrückungszusammenhang, mithin als historische Notwendigkeit der Beendigung gewaltsamer Vorgeschichte. Neben Euripides und Seneca weist Müller in KRIEG OHNE SCHLACHT auf »die Elisabethaner« (KOS 320) – gemeint sind vermutlich Shakespeare und seine Zeitgenossen – sowie Hans Henny Jahn hin. In einer Nachlassnotiz findet sich zudem der Verweis auf Grillparzers DAS GOLDENE VLIES. In den Dialog-Passagen orientiert Müller sich weitgehend an diesen Quellen. An Jahnns Bearbeitung dürfte Müller die Verwandlung der »Barbarin« in eine »Negerin« interessiert haben. »Was für die Griechen die Barbaren, sind für uns heutige Europäer Neger, Malaien, Chinesen.«<sup>797</sup> Jahnns Eingriff war nicht nur seiner Affinität zu vorantiken Anklängen des Mythos (die Verwurzelung seiner Medea im ägyptischen Isis-Osiris-Kult) geschuldet, sondern auch dem modernen Diskurs der Rassenproblematik. »Versinken soll / [...] bis auf den Grund des Meeres / und tausend Klafter tiefer noch das Haus«<sup>798</sup> des Jason, prophezeit Medea am Schluss Jahnns Stück. Bei Müller ist es Medea, die »den zerstückten / Bruder im Arm« am Grund des Sees der Stunde ihrer Rache harrt. Bei Euripides sei das Klassen- und Rassenproblem bereits angedeutet: »Immerhin stellt er die Gastarbeiterfrage: Medea, die Barbarin, wenn auch aus der Sicht der Sklavenhalter. Unsere Asylgesetzgebung, die unter anderem die Trennung von Müttern und Kindern, die Sprengung von Familienverbänden ermöglicht, basiert ja auf Mustern der Sklavenhaltergesellschaft, die bei Euripides nachzulesen sind.« (KOS 320) Ein gegenüber dem attischen Griechenland verändertes Frauenbild im antiken Rom mag ein Grund dafür sein, warum Medeas Wahnsinn – wie jede andere ins *Maßlose* gesteigerte Emotion – bei Seneca als terroristische Bedrohung des Staates kenntlich wird. »Mit der Ausdehnung des Imperiums wurde die Stabilität der kleinsten Zellen existentiell, die Matrone, die den Familienverband zusammenhielt, das staaterhaltende Element. Die Polis brauchte Frauen nur als Hetären und Mütter.« (KOS 320) Müller interpretiert die Vernichtungstat der Medea bei Seneca in seiner eigenen Bearbeitung als Akt der Befreiung: »Unvergesslich die letzte Replik von Senecas MEDEA auf ihrem Drachenwagen mit den Leichen der Kinder. Sie wirft dem Jason die Leichen hin, er schreit: »Medea«. Und sie sagt: »Fiam«, ich werde es werden. Das ist eine andre Dimension als bei den Griechen.« (KOS 320) Müllers Lesart ist nur bedingt nachvollziehbar. Vermutlich liegt das daran, dass Müller Senecas Jason Worte in den Mund legt, die in der Eingangsszene der Amme gehören. »Medea –« ruft die Amme, worauf diese mit »Fiam.« antwortet.<sup>799</sup> Am Ende des Stückes ist aus der verlassenen Geliebten/Hure und zweifachen Kindsmutter/Ernährerin jene Frau *geworden*, die sie *eingangs zu werden* versprach. In Senecas Stück dagegen wird Medea – ganz im Gegensatz zu Müllers Sicht auf das Material – zum drastischen Sinn- und Schreckbild des Irrationalen und Inhumanen, ihre Individualität und zügellose Leidenschaft

<sup>797</sup> Jahn in der Zeitschrift »Die Scene« (anlässlich der Uraufführung in Berlin 1926). In Anna Seghers Erzählung Das Argonautenschiff heißt es über Medea: »Sie glich einer schwarzen Blume« (Anna Seghers: Das Argonautenschiff ... a. a. O. 137).

<sup>798</sup> Jahn 1998, 476

<sup>799</sup> Seneca 1978, Bd. 1, 252



zur Hybris. Medeas Furor weist ihr Handeln als pathologisch-psychologisches Endstadium aus. Am Schluss von Senecas Stück bleiben vom Menschen und der Menschlichkeit nur Trümmer. Weder einsichtsvolle Selbsterkenntnis noch Liebe vermögen den Teufelskreis zerstörerischer Inhumanität aufzusprenken.

In seiner eigenen Stückbearbeitung wendet Müller das zerstörerische Potenzial der Medea ins Positive, ohne es seiner inkommensurablen Wirkung zu berauben. In MEDEASPIEL, einem dramatischen Exposé aus den sechziger Jahren hatte Müller den »Tötungsakt« als De-Maskierung der Frau beschrieben: »Die [ans Bett gefesselte] Frau nimmt ihr Gesicht ab, zerreißt das Kind und wirft die Teile in die Richtung des Mannes. Aus dem Schnürboden fallen Trümmer Gliedmaßen Eingeweide auf den Mann.« (W 1 177) Während der Mann mit seiner Maske verwachsen zu sein scheint, besteht für die Frau grundsätzlich die Möglichkeit, sich aus dem Gefängnis ihrer Rolle zu befreien. Eine Parallele zu dieser Darstellung findet sich in der Fabelerzhlung des Revolutionärs Iwagin in Müllers Stück Zement, der soeben die Fesseln seiner bürgerlichen Herkunft abgestreift hat. »Als sie vor seinen Augen die Kinder zerriss, die sie ihm geboren hatte und in Stücken vor die Füße warf, sah der Mann zum erstenmal, unter dem Glanz der Geliebten, unter den Narben der Mutter, mit Grauen das Gesicht der Frau.« (W 4 442) Die tragische Ironie dieser Replik besteht in dem tatsächlichen Opfer des Kindes der sich ebenfalls permanent selbst revolutionierenden Kommunisten Dascha/Medea (»Ich will kein Weib sein«, W 4 434) und Tschumalow/Jason. Das tote Kind ist hier der notwendige Preis für die in Aussicht gestellte neue Zeit, die die gemeinsame Arbeit der Revolutionäre darstellt: »Unsre Kinder, sie leben nur einmal. [...] Auf ihren Knochen / Die neue Welt.« (W 4 430) Im großen Medeamonolog in VERKOMMENES UFER gewinnt die Frau Gestalt durch ihre Identifikation mit den Opfern männlicher Gewaltgeschichte. Während der Mann seine Taten – stumm für die Schreie der Verwundeten, blind für das Leid der von ihm in den Staub Getretenen, redend allein mit dem Schwert – an der Schnur seiner Siege aufreißt, zählt die Frau die Schreie der Opfer. »Mein Eigentum die Bilder der Erschlagenen / Die Schreie der Geschundenen mein Besitz« (W 5 76). Ihr Handeln hält die Bedingungen (männlicher) Gewaltherrschaft lebendig. Im Gedächtnis trägt die Leichen zusammen und schichtet sie zu einem Wall, der die Menschheit spaltet in Opfer und Nutznießer der Geschichte: »Mit diesen meinen Händen der Barbarin / Händen zerlaugt zerstickt zerschunden vielmal / Will ich die Menschheit in zwei Stücke brechen / Und wohnen in der leeren Mitte Ich / Kein Weib kein Mann«<sup>800</sup>. Im Vernichtungsakt reproduziert sie die Schreie der Kolcher (»So schrie [...] Kolchis / Und schreit noch«, W 5 78f.), die erst verstummen, als auch die eigenen Kinder, die Medea zur Mutter machten, nicht mehr atmen: »Jetzt ist alles still / Die Schreie von Kolchis auch verstummt Und nichts mehr« (W 5 80).

Aus dem Nichts erklärt die chorische Stimme (»Wie in jeder Landschaft ist dass Ich in diesem

---

<sup>800</sup> W 5 79. In einer Arbeitsfassung des Textes der Autobiografie heißt es: »Interessant ist, dass es ein Nietzsche-Zitat gibt, das hat auch noch niemand entdeckt. Bei mir heißt es ›Ich will die Menschheit in zwei Stücke brechen / Und wohnen in der leeren Mitte Ich / Kein Weib kein Mann.‹ Dahinter steht ein Nietzsche-Zitat: ›Die Menschheit in zwei Stücke brechen‹ und ›kein Weib, kein Mann‹ – das ist Nietzsche. [...] Diese Nietzsche-Stelle [...] habe ich zufällig beim Blättern in irgendeinem Nachlassband gefunden.« (Suschke 473, 477) Im Nachlass Nietzsches finden sich die Zeilen: »Ich sehe mitunter meine Hand daraufhin an, dass ich das *Schicksal der Menschheit* in der Hand habe –: ich breche sie unsichtbar in 2 Stücke auseinander, vor mir, nach mir ...« (Nietzsche-KSA 13, 639) In Müllers Nachlass findet sich das verfremdete Nietzsche-Zitat im Zusammenhang mit Notizen für das »Nachwort« (HMA 4488) der Autobiografie: »Ich will d[ie] M[enschheit] in 2 Stücke brechen« (ebd.)

Textteil kollektiv«, W 5 84) des/der von Medea zurückgelassenen Argonauten ihre Auflösung, respektive Überführung in Poesie: »Soll ich von mir reden Ich wer / Von wem ist die Rede wenn / Von mir die Rede geht Ich Wer ist das« (ebd.) Jeder neue Vers in diesem Katarakt der Ich-Auflösung eröffnet einen Strom von Assoziationen, der sich ins Meer subjektloser Ununterscheidbarkeit ergießt. »Den dritten Teil hätte ich ohne WASTELAND nicht schreiben können, also auch nicht ohne Ezra Pound.« (KOS 320) Zugleich finden sich Anklänge an Joyces ULYSSES sowie zahlreiche Verweise auf den Mythos des gefesselten Prometheus. Die drei Eingangsverse leiten den letzten Teil des Stücks, LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN, ein, der ausgehend von dem antiken Topos der Lebensfahrt eine sowohl philosophie- wie auch literaturgeschichtlich weit ausholende Poetik des Scheiterns entwirft. Weil Müller diese drei Verse seiner Autobiografie als Motto voranstellt, sind sie zugleich von außerordentlicher Relevanz für das Subjekt der autobiografischen Konstruktion. Die Eingangsverse korrespondieren Medeas »O ich bin klug ich bin Medea Ich«<sup>801</sup>, deren Subjekt-Konstitution im Tötungsakt/Befreiungsakt als gelungen beschrieben wird. Wie eine Notiz aus dem Nachlass Heiner Müllers unterstreicht, erscheint dem Autor die Auslöschung der Identität im letzten Teil des Stückes durchaus nicht unproblematisch: »Angst vor Jason-part / how to articulate fear / (of author) // Angst vor Nicht-Identität / wer (von diesen allen Ichs) bin / ist ich / (sich nicht ›zusammenkriegen‹) / parts / parts – / was bedeute ich / (dream schwer auf Bedeutung festzulegen, zu beziehen)« (W 5 325) Die letzte Zeile deutet bereits an, dass die Be-Deutungsgeneration des Textes immer schon ein Sekundärtext und damit Interpretation ist. Die vermeintliche Urszene, die von der Traumstruktur verstellt wird, fällt demzufolge in den Bereich der Spekulation. Wenn sich bereits dem Autor die Be-Deutung des Textes verschließt, gilt das für den Rezipienten in noch größerem Maße. Die Frage »was bedeute ich« umfasst einerseits die Suche nach einem fixierbaren Kern subjektiver Identität. Andererseits enthält sie den Hinweis, dass die Relation zwischen Ich und Welt seitens des Subjekts einer mutmaßlichen Konstruktion unterliegt, also lediglich virtuellen Charakters ist. Der Autor des kurzen Notats hält es scheinbar mit der Türhüter-Legende in Kafkas Roman DER PROZESS. Auf der Suche nach Orientierung in der Stadt und also der Welt begegnet Josef K. einem Geistlichen, der ihm die Legende vom Gesetz vorträgt. Daran schließt sich ein Gespräch an, in dem Josef K. um Verstehen bemüht, versucht, die Legende von verschiedenen Seiten zu beleuchten. Doch sein Gesprächspartner verwirft nicht nur all diese Deutungsversuche, sondern die Möglichkeit der Deutbarkeit überhaupt: »Die Schrift ist unveränderlich und die Meinungen sind oft nur ein Ausdruck der Verzweiflung darüber.«<sup>802</sup>

Die Identität eines seiner Rede mächtigen Subjekts wird im Argonauten-Teil bereits im ersten Vers unterlaufen (»Soll ich von mir reden«). Mit dem verweislosen Fragewort beginnt die Dekonstruktion und sukzessive Auflösung des sich selbst gewissen Subjekts (»Ich wer«), das in den nächsten eineinhalb Zeilen (»Von wem ist die Rede wenn/ von mir die Rede geht«) einem Diskurs einverleibt wird, auf den es selbst scheinbar keinen Zugriff mehr hat und gipfelt in ein vom Sprecher abgelöstes Sprechen über das Ich. Indem die zweite Hälfte des dritten Verses (»Ich wer ist das«), vom Subjekt der Äußerung absieht, gewinnt die Frage nach dem Ich volle Konsistenz. Durch die Vorwegnahme des fragmentarischen Motivs »Ich wer« im ersten Vers, ist der Beginn des letzten Halbverses zugleich als Zitat ausgewiesen, das die

<sup>801</sup> W 5 80. Der Vers zitiert Senecas Medea: »Medea nunc sum« (Seneca 1978, Bd. 1, 302)

<sup>802</sup> Kafka-GW 1, 260

Ursprungslosigkeit des Sprechens zusätzlich unterstreicht. In der Folge spielt das Stück LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN (Un-)Möglichkeiten und Konstellationen einer immer wieder scheiternden Ich-Konstitution durch; ähnlich dem Verfahren der Perspektivlosigkeit/Multiperspektivik, das den Text BILDBESCHREIBUNG auszeichnet: »... an welchem Gerät ist die Linse aufgehängt, die dem Bild die Farben aussaugt, in welcher Augenhöhle ist die Netzhaut aufgespannt, wer ODER WAS fragt nach dem Bild, im Spiegel wohnen, ist der Mann mit dem Tanzschritt ICH, mein Grab sein Gesicht, ICH die Frau mit der Wunde am Hals, rechts und links in Händen den geteilten Vogel, Blut am Mund, ICH der Vogel, der mit der Schrift seines Schnabels dem Mörder den Weg in die Nacht zeigt, ICH der gefrorene Sturm.« (W 2 119) Der vierte Vers der LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN beschließt das Exposé der Identitätsauflösung im Bild des unter Kot begrabenen Hoffnungsträgers der Menschheit: »Im Regen aus Vogelkot im Kalkfell« (W 5 80) steht Prometheus ununterscheidbar von seinem eigenen Gefängnis an den Felsen im Kaukasus geschmiedet. »Blieb das unerklärliche Felsgebirge«<sup>803</sup>, lautet Kafkas Kommentar zur Vergeblichkeit der Wahrheitssuche im Mythos. In der folgenden Passage versucht das Ich des Textes die Identifikation mit dem zerrissenen Segel, respektive der blutigen Fahne<sup>804</sup>, die nicht erst mit der Beerdigung der kommunistischen Utopie ein Zeichen ist, das auf »Nichts und Niemand« (ebd.) verweist. Die Bestimmung des Subjekts der Rede als »Auswurf eines Mannes [...] / Einer Frau« (ebd.) kann als Hinweis auf einen Ursprungszusammenhang gelesen werden, der die eigene Herkunftslosigkeit durch einen Akt literaler Ich-Explikation kompensiert, wie sie paradigmatisch in der Analyse des ersten Kapitels von KRIEG OHNE SCHLACHT im Rahmen der vorliegenden Arbeit vorgeführt wurde. Ein Indiz für diese autobiografische Lesart ist die Berufung auf die familiäre »Traumhölle« (ebd.; s. a. »Familienalbum (dreamhell)«, HMA 4472), die an der Produktion des angstbesetzten »Zufallsnamen[s]« (ebd.) maßgeblich beteiligt ist. In der traumatischen Verratsszene anlässlich der Verhaftung des Vaters verweigerte das Kind auf den Anruf seines Namens durch den Vater die Antwort. Die geschuldete Replik auf den Anruf des Namensgebers, der »zuerst als Kommandowort erklingt«<sup>805</sup>, stellt ein primäres Grundmotiv in Müllers Schreiben

<sup>803</sup> Franz Kafka: Prometheus. In: Ders.: Sämtliche Werke in drei Bänden. Romane und Erzählungen. Ffm. 2004, 669

<sup>804</sup> »Als am siebenten November des Jahres 1933, am Tag der großen russischen Revolution, vom Schlot der stillgelegten P...schen Margarinefabrik bei R... eine rote Fahne mit Hammer und Sichel wehte, wurden die männlichen Bewohner der nahe gelegenen Laubenkolonie, die als kommunistisches Nest verschrien war, von der SS festgenommen und – da sie nichts gestehen wollten oder konnten – so lange geprügelt, bis sie blutig und bewusstlos auf der Erde lagen. Dann gestattete man den Weibern, die der Exekution hatten beiwohnen müssen, ihre Männer – bevor sie auf Lastautos verladen und weggeschafft wurden – notdürftig zu reinigen und zu verbinden. / Das SS-Kommando, das am nächsten Tag in der Kolonie nach den wenigen Männern Umschau hielt, die am Vorabend nicht zu Hause gewesen waren, fand nur Weiber und Kinder vor – doch wehte vom Schlot der Margarinefabrik wiederum eine Fahne. Der Staffelführer befahl einem Jungen, den »roten Fetzen« sofort herunterzuholen, und ließ, während das geschah, die Weiber und Kinder antreten und vor den entschulten Karabinern seiner Truppe das Horst-Wessel-Lied singen. / Als der Junge, der die Fahne zu holen hatte, wieder unten anlangte, zeigte es sich, dass sie gar nicht rot war, sondern rostfarben, schwarzbraun und schwarz gefleckt, und auch keine Fahne, sondern ein blutgetränktes Tuch: eines der Handtücher, mit denen die Frauen am Abend vorher ihre zerschlagenen Männer gereinigt hatten.« (Weiskopf 1965, 9f.)

<sup>805</sup> Michel Foucault: Der Name. Das Nein des Vaters. In: Le pauvre Holterling (Nr. 8). Blätter zur Frankfurter Ausgabe. Basel 1988, 73–92, hier 85. Laut Deleuze/Guattari weist die Sprache generell eine Kommandostruktur auf: »Die Grundeinheit der Sprache – die Aussage – ist der Befehl oder das Kennwort, die Parole.« (Deleuze/Guattari 1992, 106)

dar.<sup>806</sup> In KRIEG OHNE SCHLACHT gibt Müller eine weitere Quelle für sein Hadern mit dem »Zufallsnamen« preis, die niederschmetternde Offenbarung seines Deutschlehrers: »Der Deutschlehrer in Frankenberg, der mir das Geld für die Novelle geben wollte, hatte einmal gesagt, und da war ich tief getroffen: »Richtige Dichter heißen schon so: Hölderlin, Grillparzer, Strittmatter.« (KOS 103) In LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN wird der Herkunftszusammenhang darüber hinaus als genetischer Defekt dargestellt: »MEIN GROSSVATER WAR / IDIOT IN BÖOTIEN.« (ebd.)

In der Folge wird die Suche nach den Ausgangsbedingungen und Zielsetzungen des lyrischen Subjekts in die Metaphorik der Seefahrt überführt. Doch die Ausgangsbedingungen des In-See-Stechens künden von einer ziel- und orientierungslosen Irrfahrt. So ist denn späterhin im Textverlauf von einer »Reise [...] ohne Ankunft« (W 5 82), beziehungsweise vom Schiffbruch (»Oder die glücklose Landung«, W 5 81; »ODER DIE GLÜCKLOSE LANDUNG«, W 5 83) die Rede. Unter Bezugnahme auf Dantes GÖTTLICHE KOMÖDIE hatte Müller in einem Brief an Dimitar Gotscheff von 1983 den Schiffbruch in der Brandung der Utopie bereits angekündigt: »Wie Jason, der erste Kolonisator, der auf der Schwelle vom Mythos zur Geschichte von seinem Fahrzeug erschlagen wird, ist Odysseus eine Figur der Grenzüberschreitung. Mit ihm geht die Geschichte der Völker in der Politik der Macher auf, verliert das Schicksal sein Gesicht und wird die Maske der Manipulation. Dante hat den point of no return auf die Feuerwand seines Inferno projiziert, das Scheitern des Odysseus in der Brandung von Atlantis: VOM NEUEN LAND HER EINES WIRBELS WEHEN/ [...] / BIS ÜBER UNS DAS MEER ZUSAMMENSCHLUG« (W 8 262) »Seefahrt«, »Landnahme«, »Gang durch die Vorstadt« und »Tod / Im Regen aus Vogelkot im Kalkfell« (W 5 80) beschreiben die zirkuläre Metamorphose des Ichs im zivilisatorischen Kreislauf permanenter Expansion, Invasion, Ausbeutung und Zerstörung im Namen der Ideologien. Dabei stellen diese Metamorphosen nichts anderes dar, als die objektiven Prädispositionen der Ich-Konstitution, und zwar im Sinne einer Fremd-Werdung. »Ich meine Seefahrt« bedeutet: Das Ich muss sich in die Seefahrt verwandeln. Daraus resultiert ein permanenter Perspektivwechsel, der den gesamten Text zugleich strukturiert und zerreißt. Das Ich hat seine Funktion als Garant diskursiver Sprachlichkeit verloren. Es ist nicht mehr Gewährsmann der Identität, sondern Medium der A-Identität, beziehungsweise der Metamorphose. Trügerischen Halt gewähren allein die zahllosen thematischen sowie metaphorischen Querverweise und Variationen in einer musikalischen Struktur, die Be-Deutung im chorischen Sprechen auflöst und in den prädiskursiven Fluss der Sprache wirft. Die Abkehr vom Gestade des »Verkommenen Ufers« eines gescheiterten historischen Projektes raubt dem künstlerischen Selbstverständnis seinen festen Bezugspunkt (»Der Anker ist die letzte Nabelschnur / Mit dem Horizont vergeht das Gedächtnis der Küste«, W 5 80). Die suizidäre Todesphantasie der Folgezeilen stellt dem selbstbestimmten Menschen der Aufklärung die Sehnsucht nach kontemplativem Einklang mit der Natur gegenüber. »Der geschlachtete Baum pflügt die Schlange das Meer / Dünn zwischen Ich und NichtmehrIch die Schiffswand / Seemannsbraut ist die See / Die Toten sagt man stehen auf dem Grund / Aufrechte Schwimmer bis die Knochen ruhn / Paarung der Fische im Brustkorb / Muscheln am Schädeldach / Durst ist Feuer / Wasser heißt was auf der Haut brennt / Hunger kaut das Zahnfleisch Salz die Lippen / Zoten stacheln das einsame Fleisch / Bis der Mann nach dem Mann greift / Frauenwärme ist

---

<sup>806</sup> s. a. Werner 2001 u. Raddatz 1991

ein Singsang / Die Sterne sind kalte Wegweiser / Der Himmel übt eisige Aufsicht« (W 5 80f.) Vergeblich versucht/versuchen der/die Sprecher den Wunsch nach Ruhe und Vergessen mit den Entbehrungen zu rechtfertigen, die der historische ›Auftrag‹ mit sich bringt. Das ›Telos‹, seine Einlösung, übt eine metaphysische Macht aus. Der kategorische Imperativ erweist sich als Barbarei der Aufklärung – einmal in der Welt, muss die Idee (etwa diejenige des Kommunismus) Wirklichkeit werden. Vor dieser Folie kann die vermeintliche Ankunft nur als »glücklose Landung« (W 5 81) beschrieben werden, die »DAS NEUE« (ebd.) als das Alte kenntlich macht: Betäubung, Konsum, Verblödung. Das Schiff hat seinen Hafen erreicht. Es ist das gleiche verkommene Ufer, von dem es einst abgelegt hatte (»Gegen das Meer zischt / Der Knall der Bierdosen«, ebd.). Auch die »Erinnerung an eine Panzerschlacht« (ebd.) – auf den Seelower Höhen zum Beispiel – ist ein Hinweis auf den »See bei Strausberg« (W 5 73). Von hier erfolgt der Aufbruch ins urbane Zentrum. »Mein Gang durch die Vorstadt Ich« (ebd.). Die romantische Todessehnsucht des Seefahrers erfährt in der Biografie des revolutionären Bewusstseins (»AUS DEM LEBEN EINES MANNES«<sup>807</sup>) ihre zynische Bestätigung. Gegenüber all den Trümmern, dem Bauschutt, Verschleiß, Dosenblech und Müll erscheint der alte zirkuläre Gewaltzusammenhang als Gebot humaner Notwendigkeit: »WAS BLEIBT ABER STIFTEN DIE BOMBEN<sup>808</sup> [...] ZWISCHEN DEN SCHENKELN HAT / DER TOD EINE HOFFNUNG« (W 5 81). Die Einheit von Kanone und Kanonenfutter erscheint als grausige Bestätigung des Freudschen Todestrieb, das Leben als eine Funktion des Todes. Doch auch der Versuch die eigene Leiblichkeit (»Niemand'sleib«, W 5 82) im endlos aus ihm hervorsprudelnden Diskurs (»Wortschlamme«, ebd.) zu ersticken schlägt fehl. Immer neue ›Bilder‹ verstellen den Fluchtweg: »Wie herausfinden aus dem Gestrüpp / Meiner Träume das um mich herum / Ohne Laut langsam zuwächst« (ebd.). Es sind inkommensurable Bilder von einer Fahrt durch ein Reich des Todes, der Zerstörung, der Auflösung, die gleichen Bilder, die vom Kino auf das Maß des gerade noch Erträglichen, der Attraktion, reduziert wurden. Doch die »Leinwand« (ebd.), auf die sich die Illusion einer Konsumierbarkeit der Katastrophen projizieren ließ, ist gerissen. Der »Hafen«, in dem Horkheimer/Adorno ihre Medien- und Kulturkritik festmachen konnten, liegt ausgestorben. Möglicherweise hat ein Wurfgeschoss des um seine Beute betrogenen einäugigen Riesen Polyphem, dessen Vater Poseidon – Herr der Meere – der Kritischen Theorie, die sich aus der Tradition des Odysseus nicht herausbegibt, ihre Ankunft in der Praxis verweigert (»Aber die Reise war ohne Ankunft«, ebd.), der Leinwand diesen Riss beigebracht (»An der einzigen Kreuzung mit einem Auge / Regelte Polyphem der Verkehr«, ebd.).<sup>809</sup> Die Kunst versucht der

<sup>807</sup> W 5 81. In Eichendorffs AUS DEM LEBEN EINES TAUGENICHTS durfte der Held der Erzählung nach seinen romantischen Irrungen schließlich doch noch in den Hafen seines Glücks einlaufen: »– und es war alles, alles gut!« (Eichendorff-W 2, 647)

<sup>808</sup> Hölderlin durfte noch schreiben: »Was bleibet aber, stiften die Dichter.« (Hölderlin-KSA 2, 198)

<sup>809</sup> Die Polyphem-Episode aus dem Neunten Gesang der Odyssee ist ein Paradigma der Erkenntniskritik in den Epen Homers. Odysseus wird mit seinen Gefährten an den Strand des Kyklopeilands geworfen. Die Kyklopen führen ein vorzivilisatorisches Nomadenleben in Einklang mit einer noch paradiesischen Natur (Homer: Odyssee, V. 109–111, 131–135). Sie betreiben weder Ackerbau (V. 108), noch errichten sie Häuser (V. 112f.). Gesetze kennen sie nicht (V. 106, 112). Ihrer Größe und ungezügelter Kraft steht ihre Naivität und eingeschränkte Auffassungsgabe entgegen. Der Zyklus ist einäugig (zur Bedeutung des Sehens bei den Griechen s. a. Ch. Segal: Zuschauer und Zuhörer. In: Vernant 1993, 219–254). Indem Odysseus als Usurpator in die »wilde Idylle« (V. 109) eindringt, verletzt er die Gesetze der Natur. Auch hier nutzt er seine geistige Überlegenheit, um sich die Natur untertan zu machen. Der Blick des Erzählers ist der Blick des Zivilisators, der die Küste auf ihre strategische Nutzbarkeit, das Land auf seine Fruchtbarkeit hin überprüft (V. 123–141). Doch der Sieg wird zur Niederlage, die Befreiung zum Grund der Katastrophe. Die

Bildwelt, die hinter dem gerissenen Schutzschirm der Leinwand sichtbar wird, einen Sinn zu verleihen, indem sie darin eintaucht, statt sie lediglich darzustellen («Ein Fetzen Shakespeare / Im Paradies der Bakterien»; »So stand Nero über Rom im Hochgefühl«, ebd.). Dass der Text gerade an jener Stelle in die Vergangenheitsform verfällt, an der eine Strategie des Ausbruchs aus der zirkulären Permanenz des Unterdrückungszusammenhangs gefunden scheint, mag dem Versuch einer »BEFREIUNG DER TOTEN« (W 4 463) geschuldet sein: Die Auferstehung der Toten ist ein Bild der Zukunftsfähigkeit des mit ihnen Begrabenen. Zugleich häufen sich Metaphern, die auf fundamentale Umwälzungen und das Ende der Ideologien hindeuten: »Busfahrt im Morgengrauen« (W 5 82); »Der [große] Mittag«<sup>810</sup>; »Der Südwind spielte mit alten Plakaten« (W 5 83). Wie diese Bilder gemahnt der »Wolf [...] auf der Straße« (ebd.) an die »Furcht und/oder Hoffnung, dass der Hund als Wolf wiederkehrt. Der Wolf kommt aus dem Süden. Wenn die Sonne im Zenit steht, ist er eins mit unserm Schatten, beginnt, in der Stunde der Weißglut, Geschichte.« (W 8 283) In der Weißglut der Sonne des großen Mittags beginnt das »getrocknete Blut« der in den »Uniformen ihrer Feinde« in den Sumpf gerammten »toten Neger« zu dampfen (W 5 83). Doch das kollektive »Wir« dieses Textteils, der von der Hoffnung auf eine Auferstehung der Erniedrigten und Beleidigten spricht, erweist sich als Illusion. Der/Die Sprecher des Textes gehört/gehört diesem revolutionären Kollektiv nicht an. Noch seine Sympathie für die »schwarze« Revolution macht den »Weißen« zu ihrem Feind, weil sie der Hoffnung auf die Rettung der eigenen gescheiterten Emanzipationsprojekte entspringt. Wie der Verrat Debuissons in Müllers Stück DER AUFTRAG, ist seine Exklusion daher notwendig. Er befördert die Revolution, indem er die alten Gewalt- und Besitzverhältnisse aufrecht erhält und sich an deren Überwindung beteiligt, indem er sich als zu Überwindender zur Verfügung stellt.<sup>811</sup> Die Überwindung wird inszeniert als Theater des eigenen Todes, das Brechts THEATER DES NEUEN ZEITALTERS<sup>812</sup> radikal zu Ende denkt, indem der Krieg wieder eingeführt wird. »Brecht, der das Neue Tier gesehen hat, das den Menschen ablösen wird«<sup>813</sup> und Nietzsche, dessen Zarathustra die Geburt des Übermenschen verkündete, werden darin zugleich bestätigt und widerlegt. Zur Schaffung des Neuen kann das abendländische Individuum nur einen

---

sich in allen Lagen behauptende Schlaueit des Helden ist zugleich der Grund seiner langen Irrfahrten. Mit der Blendung Polyphems beschwört Odysseus den Zorn des Gottes herauf, auf dessen Hilfe er am meisten angewiesen ist: Poseidon. Die lange Irrfahrt des Odysseus, seine Leiden und der Tod seiner Gefährten, beruht auf seinem hybriden Verhalten, das den Zorn der Götter herausfordern muss. Doch Erkenntnis und Einsicht bedeuten Entfremdung und Objektivation nicht nur vom ursprünglichen Naturzusammenhang im Sinne Horkheimer/Adornos, sondern ebenfalls die Produktion von Opfern.

<sup>810</sup> W 5 82. In Nietzsches Zarathustra beschließt die Ankündigung des »großen Mittags« den ersten Teil: »Und das ist der große Mittag, da der Mensch auf der Mitte seiner Bahn steht zwischen Tier und Übermensch und seinen Weg zum Abende als seine höchste Hoffnung feiert: denn es ist der Weg zu einem neuen Morgen. Alsda wird sich der Untergehende selber segnen, dass er ein Hinübergehender sei; und die Sonne seiner Erkenntnis wird ihm im Mittage stehn. ›Tot sind alle Götter: nun wollen wir, dass der Übermensch lebe‹ - dies sei einst am großen Mittage unser letzter Wille!« (Nietzsche-W 2, 341)

<sup>811</sup> Der weiße Revolutionär Debuissou nimmt das koloniale Erbe seiner Väter auf Haiti an und verrät damit die Revolution der Schwarzen, deren Ziel die Befreiung von den weißen Ausbeutern ist.

<sup>812</sup> »Das Theater des neuen Zeitalters / Ward eröffnet, als auf die Bühne / Des zerstörten Berlin / Der Planwagen der Courage rollte. / Ein und ein halbes Jahr später / Im Demonstrationszug des 1. Mai / Zeigten die Mütter ihren Kindern / Die Weigel und / Lobten den Frieden.« (Brecht-GW 10, 968)

<sup>813</sup> W 8 211. Die apokalyptische Metapher vom »Neuen Tier« geht zurück auf Brechts Fatzer-Fragment: »Wir aber wollen uns / Setzen an den Rand der Städte und / auf sie [die Revolution] warten. Denn jetzt muss / Kommen eine gute Zeit; denn jetzt bald / Tritt hervor das neue Tier, das / Geboren wird, den Menschen aus- / zulösen.« (Brecht-BFA 10, 427f.)

Beitrag leisten: er besteht – so die zynische Apotheose des Aufklärungsgedankens – in der Arbeit an seiner eigenen Abschaffung. »Das Theater meines Todes / War eröffnet als ich zwischen den Bergen stand / Im Kreis der toten Gefährten auf dem Stein / Und über mir erschien das erwartete Flugzeug / Ohne Gedanken wusste ich / Diese Maschine war / Was meine Großmütter Gott genannt hatten / Der Luftdruck fegte die Leichen vom Plateau / Und Schüsse knallten in meine torkelnde Flucht / Ich spürte MEIN Blut aus MEINEN Adern treten / Und MEINEN Leib verwandeln in die Landschaft MEINES Todes« (ebd.)

Mit dem Theater des Todes wird der Bogen geschlossen zum Beginn des Textes: Die Selbstbefragung des prometheischen Menschen ist zum Abschluss gekommen. Der hundsköpfige Adler, Prometheus' »letzte Verbindung zu den Göttern« (W 4 405), wie es im Text über die Befreiung des Prometheus durch Herakles in ZEMENT heißt, hat die Gestalt eines Kampfjets angenommen. Konnte Herakles nach Jahrtausende währendem Kampf gegen den Gestank des Vogelkots Prometheus gegen dessen Willen befreien und dem revolutionären Projekt integrieren (s. a. W 4 404ff.), wie Odysseus den toten Philoktet in Müllers gleichnamigem Stück, ist eine derartige Manipulation göttlicher Ratschlüsse in LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN und anderen mythischen Gestalten nicht (mehr) vorgesehen. Mit der Verwandlung des prometheischen Todes in eine Landschaft wird die erneute Kolonisation und mithin Funktionalisierung allerdings angedeutet. Sie ist Resultat diskursiven Sprechens über den Tod, aus dem das redende Subjekt am Ende des Textes aussteigt – und damit den Text sich selbst überlässt. Die Possessivpronomina sind, wie die Versalien suggerieren, nurmehr als Zitate verfügbar. Die letzte verzweifelte Aneignung des eigenen Endes misslingt. Der Adler/Engel im Tiefflug lässt von der prometheischen Anstrengung, die in der Rede über ein sich ungewisses Selbst verloren gegangen ist, nichts übrig, außer einem Bodensatz. Dieser »Rest ist Lyrik« (W 5 83), an der sich auch die Interpreten der kommenden Zeit (Jahrzehnte? Jahrhunderte? Jahrtausende?) die Zähne werden ausbeißen können. »Wer hat bessere Zähne / Das Blut oder der Stein« (ebd.). Die Frage lässt sich (vorläufig) nicht erschöpfend beantworten. Bleibt festzustellen, dass der Text die primäre Forderung Müllers an diejenige Kommunikationsform erfüllt, die mit *Kunst* im weiteren und *Literatur* im engeren Sinne ohnehin nur unzureichend gekennzeichnet ist: Er arbeitet am »Verschwinden des Autors« (W 8 211). Mit dem Autor wird die Sprache entmachtet. Das bedeutet für den Rezeptionsvorgang ein Höchstmaß an Erfahrungsgewinn jenseits vorgegebener Denkmodelle: Rezeption als Prozess – auch im Sinne eines Gerichtsverfahrens –, nicht als Konsum.

## 6.25. Der Terror der Sprache

T. S. Eliot hielt Shakespeares Schauspiel TITUS ANDRONICUS »für eines der dümmsten und uninspiriertesten Stücke, die je geschrieben wurden«<sup>814</sup> und bestritt schlichtweg dessen Autorschaft. Shakespeares frühes Stück (Uraufführung um 1593/94) legt die barbarische Perversion der römischen Politik vor der Folie kolonialer Eroberungen frei. Müller wendet das Stück vermittelt einer eigens eingeführten Kommentarebene in die metaphorische Nord-

---

<sup>814</sup> zitiert nach Kindler 15, 332

Süd-Achse einer postkolonialen Struktur, die die Heimholung der Ersten Welt in die eine Welt der Dritten ankündigt. Das Stück sei »ein aktueller Text über den Einbruch der Dritten Welt in die Erste« (KOS 324). Noch während der Arbeit am Stück gibt Müller zu Protokoll: »TITUS ANDRONIKUS ist ein Nord-Süd-Stück. Sein Thema ist der Zusammenstoß zwischen einer europäischen und einer tropischen Politik, einer im blutigsten Wortsinn konkreten Politik, die sich den Körpern einschreibt ohne Übersetzung durch Institutionen oder Apparate.« (GI 1 140)

Das Verhältnis Müllers zu Shakespeare – insofern relevant für das Verständnis des Textes seiner Autobiografie – wurde im Zusammenhang mit Müllers HAMLET- und MACBETH-Bearbeitungen im Zusammenhang mit den Ausführungen zum Kapitel »Theaterarbeit« bereits eingehend dargestellt. Im sechszwanzigsten Kapitel, »ANATOMIE TITUS FALL OF ROME« widmet sich Müller einem Aspekt des Werkes, der weniger spezifisch für Shakespeare, als vielmehr für die eigene Arbeit ist. »Der Terror der Sprache / Die Sprache des Terrors« (HMA 4482) lautet die handschriftliche Titelnotiz zum Entwurf eines Vorwortes von KRIEG OHNE SCHLACHT im Nachlass des Dichters. Im TITUS-Kapitel, dem letzten Kapitel der Autobiografie, das ausdrücklich ein Stück Müllers ins Zentrum der Betrachtung stellt, wird auf den Zusammenhang von Gewalt und Schrift, zugleich aber auch auf die Gewalt der Schrift – ihr anatomisches und also analytisches Potenzial – rekurriert. Wiederum wird die lange Inkubationszeit vom ersten Impuls bis zur Ausführung betont (»Der Plan dazu war alt, wie immer«, KOS 323) und so darauf hingewiesen, wie eng die Arbeit des Schreibens mit anderen Arbeitsprozessen verknüpft ist. »Ich hatte eine Vorstellung davon seit meinem ersten Aufenthalt in Rom und seit dem CIA-Putsch gegen Allende mit der Verwandlung von Fußballstadien in Konzentrationslager und Begegnungen mit Jugendbanden von New York bis Rom.« (ebd.) Tatsächlich geschrieben ist das Stück 1983/84, die Uraufführung findet 1985 statt. Ursprünglich hatte das Bochumer Schauspielhaus für die Inszenierung von Karge und Langhoff JULIUS CÄSAR vorgesehen. Um jedoch nicht einer platten politischen Aktualität aufzusitzen, wird der Plan, wie Müller in KRIEG OHNE SCHLACHT nahe legt, aufgegeben: Nach dem Scheitern der sozialliberalen Koalition im Spätsommer 1982 wurde Bundeskanzler Helmut Schmidt infolge eines Misstrauensvotums am 1. Oktober 1982 mit den Stimmen von CDU, CSU und der Mehrheit der FDP-Fraktion des Amtes enthoben und Helmut Kohl zu seinem Nachfolger gewählt. »Brutus Genscher und Cäsar Schmidt, das konnte man Shakespeare nicht antun.« (KOS 323f.) Im Widerspruch zu dieser Aussage finden sich in der der Titus-Inszenierung von Karge/Langhoff zugrunde liegenden Stückfassung eine Vielzahl von Anspielungen, die auf tagespolitische Ereignisse rekurrieren.<sup>815</sup> Und auch die Notiz auf einem Typoskript im Nachlass des Autors legt nahe, dass die politischen Anspielungen nicht dem Zufallsprinzip geschuldet sind, sondern im engen Zusammenhang mit der Inszenierungsarbeit Karge/Langhoffs stehen: »Satur[nin] = CDU / Titus = SPD / Aaron = green.«<sup>816</sup> Im Gegensatz zu JULIUS CÄSAR muss das Interesse an einer Bearbeitung Shakespeares TITUS ANDRONIKUS bei Müller nicht erst geweckt werden, »weil ich damit sowieso schon schwanger ging.« (KOS 324)

Weil Müller der erste Akt bei Shakespeare als »unerträglich, elisabethanische Konfektion«

---

<sup>815</sup> Paradigmatisch dafür sind die Textbeispiele aus dem Entstehungszusammenhang des Stückes im Anmerkungsapparat des fünften Bandes der Werkausgabe (s. a. W 5 330ff.).

<sup>816</sup> zitiert nach W 5 331



und also »langweilig« (KOS 324) erscheint, beschließt er, den Text um eine Kommentarebene zu erweitern. Im Interview bezeichnet Müller Shakespeares Text als »ein ziemlich krudes Stück. Das konnte man doch weitgehend als Rohmaterial verwenden.« (GI 1 147) Die ästhetische Funktion des Kommentars bestehe darin, »die Wirklichkeit des Autors ins Spiel zu bringen« (W 5 192). Müller betont, dass der Kommentar nicht als den Dialogpassagen übergeordneter Metadiskurs missverstanden werden dürfe, sondern als essentieller Bestandteil des Dramas zu verstehen sei. »Mit dem Erzählteil kommt die Position des Autors (beziehungsweise des Bearbeiters) wieder in das Stück, deren Verschwinden im Drama so leicht zur Routine führt, zur mechanischen Wiederholung.« (KOS 324) Manifest werde die Perspektive des Autors im dem Stück vorangestellten Motto: »Das Motto beschreibt die fragwürdige Position des Autors als Schreibtischtäter, beziehungsweise zwischen Opfern und Tätern, aus der Erfahrung der Diktatur: ›Der Menschheit / Die Adern aufgeschlagen wie ein Buch / Im Blutstrom blättern‹« (KOS 324, s. a. W 5 99). Der Kommentar ist das Messer, das in Shakespeares Textkorpus eindringt, der Autor der Anatom, der ihn sezziert. Obschon keine Obduktion/Analyse intentionslos vor sich geht, ist der Kommentar alles andere als eine Funktion des Besitzstandswahrung. Im Gegenteil *öffnet* er den Text *für* das Spiel, *befreit* das Blut der Wörter von den Masken/Rollen und nimmt damit in gewissem Sinne auch eine *Bluttransfusion* vor: »Das Repertoire der Rollen (Positionen), das der Kommentar bereitstellt (Zuschauer Voyeur Aufseher Reporter Vorredner Souffleur Einpeitscher Sparringpartner Klageweib Schatten Doppelgänger Gespenst) steht allen zur Verfügung die am Spiel beteiligt sind. [...] Kein Monopol auf Rolle Maske Geste Text« (W 5 192). Der Kommentar bringt das Stück dem Typus des Lehrstücks wieder näher, auf die sich Müller in Verbindung mit den nach TITUS verfassten Texten der WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE tatsächlich bezieht. Jedem am Spiel Beteiligten könne »die Rolle des Totenführers« übertragen werden, dessen Funktion darin bestehe, den »Lernprozess der Toten« darzustellen im doppelten Bezugssystem von anatomischer Auflösung und schmerzhafter Erinnerung: »DISMEMBER REMEMBER« (W 5 193). Die Schnitte im Körper der Stücktextur, die die Wirklichkeit des Autors *ins Spiel* bringen, kennzeichnen zugleich den Ort der Dekonstruktion von Werk und Autorschaft. Werk und Autor sind nurmehr Material auf dem Obduktionstisch eines anatomischen Labors, das den Leser/Spieler einbezieht. Unverhofft hält der Rezipient selbst das Messer in der Hand. Zugleich habe Müller die Arbeit an ANATOMIE TITUS FALL OF ROME EIN SHAKESPEAREKOMMENTAR als ästhetisches Experimentierfeld betrachtet: »Es war wie ein Manövergelände, man konnte ein Formenarsenal ausprobieren für spätere Stücke.« (KOS 324) In der fünfteiligen WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE greift Müller massiv auf diese Form der Dramaturgie zurück. Bereits 1986 hatte Müller das Stück ausdrücklich als »Vorarbeit für dramatische Texte über den zweiten Weltkrieg« (GI 1 182 f.) bezeichnet.

In KRIEG OHNE SCHLACHT beschreibt Müller Gewalt als Phänomen der Alphabetisierung, die Schrift als Medium der Kriegsführung. »Im Afghanistan-Krieg drückte sich der Widerstand gegen die Alphabetisierung, gegen das Aufzwingen eines fremden Alphabets noch darin aus, dass die Mudschaheddin die toten Verräter amputierten und kastrierten, die eigne Schrift, das eigne Alphabet den toten Körpern einschrieben. Auch die Nationalitätenkonflikte in der zerfallenden Sowjetunion sind ein verspäteter Widerstand gegen die stalinistische Alphabetisierung, ein Rückgriff auf das eigne Alphabet, nicht nur ein Problem von sozialem Gefälle. Die Sprache ist die Wurzel. Der bulgarische Versuch, der

türkischen Minderheit bulgarische Namen aufzuzwingen – mit den Namen nimmt man ihnen ihre Toten weg, den Lebenszusammenhang mit ihren Toten –, war, wie der Jugoslawienkrieg beweist, nicht die letzte Dummheit im Umgang mit der Differenz.« (KOS 325) Vier Beispiele der jüngeren Geschichte führt Müller an, um die Folgen der Kolonisierung durch Schrift zu verdeutlichen. Sie ließe sich leicht um die Vielzahl regionaler Konflikte wie den des weltweiten Konflikts eines vom Westen geschürten Terrorismus erweitern. Es geht Müller um die Ausformulierung von Differenzen, um die Behauptung von Anderssein und Akzeptanz von Fremdheit in einem Prozess globaler Homogenisierung als Folge grenzenloser Expansion des Kapitals: »Ich glaube an die Ausformulierung von Differenzen«, formuliert Müller im Interview 1982. »Das ist das einzige, was Dinge in Bewegung setzen kann.« (GI 1 122) Und in dem Essay SHAKESPEARE EINE DIFFERENZ heißt es programmatisch: »Unsere Aufgabe, oder der Rest wird Statistik sein und eine Sache der Computer, ist die Arbeit an der Differenz.« (W 8 337)

Die blutigen Streiche der Fremden in Müllers Rom dienen der Immunisierung gegen den kolonialen Terror einer fremden Kultur. »Die Goten haben Ovid gelesen, also eine fremde Kultur in sich aufgenommen. Und nun üben sie dieses fremde Alphabet an dem römischen Patrizierkind aus. Sie nehmen die Literatur beim Wort, gegen den Terror der Alphabetisierung, wie Eulenspiegel im Volksbuch. Es geht um das Verhältnis von Schrift und Blut, Alphabet und Terror.« (KOS 324f.) Die Übertragung der Handschrift römischer Dichter auf die Körper ihrer Bürger, die Alphabetisierung der Leiber, stiftet Verwirrung und Unheil und lässt das empfindliche Gleichgewicht staatlicher Ordnung am Ende ganz zusammenbrechen. Im sechsten Kapitel der Metamorphosen, das den gotischen Barbaren im römischen Exil als Textbuch ihrer blutigen Inszenierung dient, schildert Ovid die Vergewaltigung der Philomele und deren anschließende Verstümmelung durch den Mann ihrer Schwester Procne, den Thraker-Fürsten Tereus. Die Geschändete und ihrer Sprache beraubte sendet der Schwester daraufhin ein Tuch, in das in der Farbe des Blutes die Zeichen der Gewalttat eingewebt sind, die Tereus an ihr verübt hat. In einem Anfall bacchantischer Raserei befreit Procne ihre Schwester aus Tereus' Gewalt. Daraufhin tötet sie ihren Sohn Itys und setzt ihn dem Gatten zum Mahl vor. Der Rache des aufgebrachten Tereus entziehen sich die Schwestern durch die Verwandlung in Vögel.<sup>817</sup> In ANATOMIE TITUS (wie auch bereits in Shakespeares Vorlage) haben die beiden Gotensöhne Demetrius und Chiron ihre Lektüre allerdings gründlich betrieben. Der Plot zu ihrem Drama stammt von Ovid – erweitert um die Erfahrung des Scheiterns Tereus' an seiner nicht zu Ende gebrachten Arbeit der Verstümmelung Philomeles. »Das ist ein Stück Ovid. Ich kenn es gut. / Ich weinte auf der Schulbank schon darüber. / Und dieser Tereus war nicht sehr gescheit: / Er ließ die Hände ihr, ihn zu verraten.« (W 5 149) Sie schneiden der Lavinia demzufolge nicht nur die Zunge heraus, sondern berauben sie auch der Hände, mit deren Hilfe sie das Verbrechen in Schrift verwandeln und so zur Anzeige bringen könnte: »Schreib auf, was du im Kopf hast, mit den Händen / Wenn deine Stümpfe wissen deine Handschrift.« (W 5 127) Marcus Andronikus, des Feldherrn Bruder, errät denn auch prompt die Quelle Lavinias Zurichtung: »Die schöne Philomele, ach verlor, / Die Zunge bloß und konnte, was ihr zustieß / Einsticken einem teuren Wandbehang. / Dir, Nichte, ist das Mittel abgeschnitten: / Du trafst auf einen listigeren Tereus / Der abschnitt diese zarten Finger hier / Die besser stickten sonst als Philomele.« (W 5 128)

---

<sup>817</sup> zum detaillierten Hergang s. a. Ovid: Metamorphosen, VI. Buch, V. 420–673

Die umfassendere Verstümmelung verhindert aber nicht, dass die Wahrheit ans Licht kommt, sie erreicht nur den stärkeren Impuls des Ausdrucks. Lavinia benutzt nun die literarische Vorlage selbst, um ihren Rächern bei der Rekonstruktion des Tathergangs zur Hand zu gehen. Dabei ist die Wunde selbst die Quelle für die späte Schrift. »WUNDEN SIND WAFFEN JEDER STUMPF EIN SIEG / DER KAMPF WIRD IN DEN WOLKEN AUSGETRAGEN / UND MIT DEM ARSENAL DER BIBLIOTHEKEN / WER KEINE HÄNDE HAT LIEST MIT DEN ZÄHNEN« (W 5 141), weiß der Kommentar. Ihrer eigenen Hände beraubt, überlässt sie Ovids METAMORPHOSEN ihrem Neffen, dem Sohn des Lucius. Titus liest die Stelle, die sie »mit den Zähnen [...] zitiert« (W 5 145) und bringt die Tochter dazu, mit dem Armstumpf die Namen ihrer Vergewaltiger in den Staub zu schreiben. Die Entwicklung der Aufschreibssysteme verwandelt die Erinnerung an die Tat in Schrift: »Stuprum. Chiron. Demetrius.« (W 5 146)

Was hier vorgeführt wird, ist eine Ökonomie des Leidens in der Schrift, die von einer doppelten strukturellen Beziehung ausgeht: Der peinlichen Wirkung der Schrift, beziehungsweise der Auf- und Einschreibssysteme auf die Körper, steht die Verwandlung der Schmerzen in Schrift gegenüber, die ihrerseits wiederum messerscharfe Schnitte verursachen kann. Wie die Figur des Iwagin in ZEMENT feststellt, wird der revolutionäre Terror mit dem Voranschreiten der Revolution institutionalisiert: »die Mauser kann die Remington nicht mehr ersetzen« (W 4 407f.). Die Schreibmaschine übernimmt die Funktion des Revolvers: sie diktiert den Körpern das Alphabet des Kommunismus auf den Leib. Evident wird dieses Problem im Aufgreifen Kafkas Modell der STRAFKOLONIE. Müller reduziert Kafkas Erzählung auf die Technologie und den Vorgang der Hinrichtung. Der Erzähler, von dem bei Müller nicht mehr mit Sicherheit gesagt werden kann, ob es sich um den Kommandanten des Lagers, den ahnungslosen Besucher oder den ahnungsvollen Kafka-Leser handelt, der den Text betritt, beschreibt den »eigentümliche[n] Apparat« (W 2 132) einer Schreibmaschine ganz besonderer Art: »Er besteht aus drei Teilen. [...] Der untere heißt das Bett. Der obere heißt der Zeichner. Und der mittlere, schwebende Teil heißt Egge.« (ebd.) Letztere führt das Urteil aus, indem sie dem Delinquenten das übertretene Gebot »auf den Leib« (ebd.) schreibt. »Es ist nicht leicht, die Schrift mit den Augen zu entziffern. Unser Mann entziffert sie aber mit seinen Wunden. Es ist allerdings viel Arbeit. Er braucht sechs Stunden zu ihrer Vollendung. Dann aber spießt ihn die Egge vollständig auf und wirft ihn in die Grube [...]. Dann ist das Gericht zu Ende.« (W 2 135) Die semantische Verfügbarkeit der Schriftzeichen ist an das Opfer gebunden. Nur der Leib des Delinquenten vermag die Schrift zu entziffern. Während der Schreibvorgang transparent – und beschreibbar – bleibt, ist die Entschlüsselung der Schrift an die leibliche Erfahrung des Beschrieben-Werdens gebunden. Die peinliche Semantik setzt die Erfahrung des Schmerzes an die Stelle der Erkenntnis. Damit haftet dem Körper als eigentliches Ziel der Disziplinierungsversuche durch die »praktische Vernunft« ein subversives Potenzial an, das ihm der postumen Verfügbarkeit durch die disziplinierende Instanz entzieht. Auf den geschundenen Körpern erhalten die Zeichen einen neuen Sinn, den die Opfer der Einschreibung mit ins Grab nehmen. Dem westlichen Denken, das den Tod nur verwaltet, geht damit ein Wissen verloren, das andere zu nutzen wissen werden. Der »Kommentar« ist ein Mittel, die tote Schrift lesbar zu machen: »Der Text das Messer, das den Toten die Zunge löst auf dem Prüfstand der Anatomie; das Theater schreibt Wegmarken in den Blutsumpf der Ideen.« (W 5 193) Das Theater organisiert die »Rebellion des Körpers gegen Ideen« (GI 1 96) und kann so zur Auflösung der semantischen Totenstarre der

Ideologisierung von Wirklichkeit beitragen, die dem Staatsapparat eigentümlich ist.

Der Struktur des Staatsapparates diametral entgegengesetzt ist diejenige der Kriegsmaschine.<sup>818</sup> In KRIEG OHNE SCHLACHT ist die Rede davon, wie »die Metropolen der Welt« (W 2 554) vom dunklen »Getümmel ziehender Barbaren« (W 8 377) verschluckt werden. Dabei wird die Kriegsmaschine der Goten in ANATOMIE TITUS unmittelbar auf die Revolution von 1917 bezogen. »An die Selbstdarstellung der Goten: ›Wir haben Zeit wir warten auf den Schnee / Der uns nach Rom weht Rom läuft uns nicht weg / Die Städte stehen und die Goten reiten / Und keine Stadt steht auf aus unserm Hufschlag«<sup>819</sup> wurde ich erinnert, als ein junger Architekt aus Tallinn mir sagte ›Die Russen zerstören alles, überall, wo sie hinkommen. Sie bauen nichts auf, sie können nur zerstören, weil sie den Tatarensturm verinnerlicht haben.« (KOS 325f.) Die Angst von Marx entspricht der Angst Europas vor der Dritten Welt, die nicht nur in Nordafrika immer hörbarer an die Pforte zum vermeintlichen Paradies klopft (»Das westliche Paradies konstituiert sich aus der Hölle für die Dritte Welt«, GI 1 73). In einer handschriftlich im Arbeitsmanuskript eingefügten (s. a. SUSCHKE 484) und mit der Druckfassung identischen Schlusspassage des Kapitels wird die Dialektik der Leninschen Kolonisierung/Alphabetisierung pointiert zusammengefasst und auf die politischen Ereignisse in Europa und Zentralasien nach 1989 bezogen. Lediglich der Schlusssatz ist für diese frühere Arbeitsfassung nicht belegt. »Auch der Marxismus war ein fremdes Alphabet, von Lenin dem halbasiatischen Russland aufgezwungen, das gegenläufige Resultat die Öffnung des Riesenreiches für den Kapitalismus, so wie Hitlers Russlandfeldzug zur Öffnung Europas für die Flutwelle der Dritten Welt geführt hat. Der Zerfall der Sowjetunion in ihre Bestandteile öffnet mehr Türen und schwächt zugleich das Kapital. Jelzin hat Kafka gelesen »Freuet euch, ihr Patienten – Der Arzt ist euch ins Bett gelegt.« (KOS 326) Mit der »Öffnung Europas für die Flutwelle der Dritten Welt« erinnert Müller nicht nur an das Versagen des revolutionären Anspruchs von 1917, sondern zugleich an einen Paradigmenwechsel in der Bewertung der globalen Emanzipationsbestrebungen im eigenen Werk. Zeigte Müllers Schaffen bis Mitte der siebziger Jahre im Wesentlichen die Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit gesellschaftlicher Emanzipation auf und zählte peinlich die Opfer, die dem als notwendig erkannten Emanzipationsprozess im Namen des historischen Fortschritts dargebracht wurden, wird spätestens mit der HAMLETMASCHINE ein Interesse an der Subversion und radikalen Negierung des Status quo erkennbar. Es findet eine Fokusverschiebung der männlich konnotierten rationalen Arbeit an der Utopie zum in erster Linie weiblich/schwarz besetzten utopischen Potenzial von Destruktion, Hass und Rache statt. Mit ihr beginnt die »Mobilisierung der Provinzen« (KOS 295), die Müller in den Folgestücken gegen die »Festung Europa« marschieren lässt, bevor er sich mit der Wolokolamsker Chaussee noch einmal den Bedingungen des Scheiterns der sozialistischen Bewegung in Deutschland/Europa

---

<sup>818</sup> s. a. Deleuze/Guattari: 1227 – Abhandlung über Nomadologie: Die Kriegsmaschine. In: Deleuze/Guattari 1992, 481–585

<sup>819</sup> W 5 140. Am Ende der sechsten Szene sucht der aus Rom verbannte Lucius', Sohn des Gotenschlächters Titus, der ausgesandt ist, die Androiden zu rächen und Rom zu retten, Asyl bei den Goten. Doch die Clankriege der Adelsfamilien interessieren die (historische) Bewegung der Goten nicht. Sie instrumentalisieren Lucius mittels Gehirnwäsche für ihren Auftrag, Rom/Die Erste Welt auszulöschen.

zuwendet.

Wie schon im AUFTRAG (»Ich gehe in den Kampf, bewaffnet mit den Demütigungen meines Lebens.«, W 5 40) ist der Unterdrückungszusammenhang auch in ANATOMIE TITUS konstitutiv für die Emanzipationsbestrebungen der Unterdrückten (»DER NEGER SCHLEIFT DIE ZÄHNE AN DER KETTE«, W 5 105). Auf diese Logik der Unterdrückung baut auch der EXKURS ÜBER DEN SCHLAF DER METROPOLEN, der das Verdrängte im Zentrum der Verdrängung aufblitzen, die Marginalisierten das Herz der Macht sprengen lässt, »HEIMHOLEND IN DAS NICHTS DIE ERSTE WELT« (W 5 114). Die Umkehrung der Alphabetisierung ist in der Neubestimmung der Funktion von Schrift zu suchen: Dient die Schrift der westlichen Welt wie das Theater der römischen Tragödie vorwiegend als Medium zum Transport von Ideen, kündigt die Figur des Außenseiters Aaron von einem Körpertheater und einer blutigen Schrift, die auf den Körpern der Opfer menschlicher Fortschrittsgeschichte lesbar wird. »DER NEGER SIEHT DAS RÖMISCHE TRAUERSPIEL / AUS DER KULISSE SEINES WELTTHEATERS / DER NEGER SCHREIBT EIN ANDRES ALPHABET / GEDULD DES MESSERS UND GEWALT DER BEILE« (W 5 129) Bereits zu Beginn der dritten Szene vermerkte der Kommentar: »DER NEGER IST SEIN EIGNER REGISSEUR / ER ZIEHT DEN VORHANG SCHREIBT DEN PLOT SOUFFLIERT« (W 5 115) Die Figur des Aaron ist die einzige im Stück, die Gewalt nicht als Mittel zum Zweck begreift, sondern als dem Spiel der Politik zugrunde liegendes Strukturprinzip. Sie ist die allegorisierte Inkorporation des unterworfenen, schließlich verdrängten Körpers; zugleich kennzeichnet sie die Wiedereinführung des Leibes in die Politik. Es ist eine Politik der Wunden und des Blutes. Die neuen und alten Römer erfahren ihre Körper nur in seiner Deformation, die dialektisch als Waffe zur Vernichtung des Gegners eingesetzt wird. Ihre Legitimation findet jede neue Bluttat in der Logik der Vergeltung, einer – wie Nietzsche beschreibt – aus der Ökonomie in die Moral überführten Kategorie. Aaron verweigert den dialektischen Schulterschluss, indem er auf der Differenz beharrt. Noch sein Tod ist Revolte. Beschrieben mit den Zeichen der ihm zugeschriebenen Schandtaten, wird der Sündenbock lebendig begraben: »Das ist dein Urteil brusttief in die Erde / Bis dich die Fliegen essen und die Hunde / Oder was sonst dir gleicht unter dem Boden/ Dass sie dich leichter finden schreiben wir / Die Namen unsrer Toten auf dein Fell / Du bist ein guter Denkstein rot auf schwarz« (W 5 182). Doch das Gericht des Weißen über den Schwarzen bleibt nicht das letzte Wort, wenngleich die Replik des Schwarzen in den Versalien des »kommenden Volkes«<sup>820</sup> der Goten und artverwandter Nomaden erscheint: »WÄHREND DER NEGER IN DIE ERDE WÄCHST / VERWANDELT LANGSAM VOM GEWÜRM DER TIEFE / IM STAUB DER SICH ZUR WÜSTE SAMMELT UND / WÄCHST ÜBER ROM / SCHLAGEN DIE GOTEN DIE HAUPTSTADT DER WELT / MIT PFEILGEWITTERN AN DAS KREUZ DES SÜDENS« (W 5 188). »Das neue Rom«, weiß der Autor eines anderen Textes, der etwa zur gleichen Zeit entsteht, »heißt USA, Che Guevara ist das Kreuz des Südens.« (W 8 261) Ein Hinweis darauf, dass das an Seneca geschulte Bühnengemetzel der Elisabethaner, auf das Müller an Stelle von JULIUS CÄSAR zurückgreift, weniger von tagespolitischer Aktualität, als vielmehr von epochaler Bedeutung ist.

In der Figur des Aaron materialisiert sich aber auch ein Aspekt müllerscher Ästhetik, die der Künstler selbst als »Dialog mit den Toten« (GI 2 64, JN 31) bezeichnet: »DISMEMBER

---

<sup>820</sup> Deleuze 2000, 15

REMEMBER« (W 5 193). Die Kunst stellt als »geronnene Erfahrung« (W 8 316) eine Form der Mnemotechnik dar. Sie gräbt – wie Aaron – die Leichen der Geschichte immer wieder aus, um sie den Angehörigen vor die Tür zu stellen: »Oft hab ich Tote aus dem Grab gescharrt / Und aufgepflanzt vor ihrer Freunde Tür / Grad wenn der Schmerz beinah vergessen war / Und schnitt in ihre Haut, wie in Baumrinde / Mit meinem Messe in gut römischer Schrift: / LASST EUREN SCHMERZ NICHT STERBEN MEINEN TOD« (W 5 171) Erinnerungsarbeit, beziehungsweise Trauerarbeit gehe aus von Schocks, mit denen man lernen müsse umzugehen. »Und da geht es dann immer auch um die Befreiung von Toten« (VE 341), die ansonsten in der westlichen Welt, »außer für die Stadtplanung« (W 8 177), keine Rolle mehr spielen. »Man muss die Toten ausgraben, wieder und wieder, denn nur aus ihnen kann man Zukunft beziehen. / Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft.« (JN 31) Aarons Verhalten ist bei aller vermeintlichen Bosheit in erster Linie Arbeit an der Differenz, die den universalen Diskurs dem »Schweigen der Entropie« (W 8 212) vorzieht. »Die Toten schreiben mit auf dem Papier der Zukunft.« (W 8 316)

Dass Titus selbst die ästhetische Schaltstelle ist, in der die Überführung des staatlichen Diskurses in die Bewegung der Kriegsmaschine vorgenommen wird, mag kaum verwundern. Schließlich ist ihm als Feldherrn das Manöver des Krieges vertrauter als die Mühle der Verwaltung. Anlässlich der Schlachtung der Söhne Tamoras durch Titus, der sich nun seinerseits der literarischen Vorlage Ovids zu bedienen weiß, um nach deren Rezeptur die Vergewaltiger ihrer Erzeugerin zu servieren, auf dass sie deren Grab werde, heißt es in der EXKURS ÜBER DEN KRIMINALROMAN untertitelten ANATOMIE des TITUS ANDRONIKUS: »DER RÖMER LERNT DAS ALPHABET DES NEGRS« (W 5 160). Die Rolle des schwarzen Schurken und vorbestimmten Opfers bietet ein Höchstmaß an Identifikationsangeboten. Anlässlich der Büchner-Preis-Verleihung in Darmstadt 1984 sichert sich der Autor metaphorisch einen Platz an der Seite derer, die auch in seinen Texten (notwendig) zu den Verlierern gehören: »Ich bin ein Neger.« (N 28)

## 6.26. Wilson / Freunde

An Stelle des siebenundzwanzigsten Kapitels der Autobiografie waren zeitweilig zwei separate Kapitel vorgesehen. Ein Arbeitsmanuskript im Privatbesitz des in den Entstehungsprozess von KRIEG OHNE SCHLACHT maßgeblich involvierten Regisseurs Stephan Suschke weist auf den Seiten 485 bis 498 ein Kapitel mit der Überschrift »29. Wilson« aus. Auf den Seiten mit der Zählung 568 bis 569 schließt sich das Kapitel »23. Freunde« an. In der handschriftlich korrigierten ursprünglichen Kapitelnummerierung war noch die Rede vom »35.« Kapitel, ein Hinweis auf eine alternative Gliederung des Textkorpus, der in der Druckfassung aus dreißig Kapiteln, beziehungsweise neunundzwanzig Kapiteln plus Nachwort besteht. Die kapitelinterne Gliederung schlägt sich im Drucktext lediglich durch das nachträgliche Einfügen einer Zwischenfrage nieder (*»Hast Du Freunde?«*, KOS 335), der einzigen des Kapitels. Umfangreiche Streichungen betreffen sowohl Passagen über Inszenierungen Wilsons von Müller-Texten in den Vereinigten Staaten und Europa, als auch mehrere Anekdoten von und über den amerikanischen Regisseur.

Ein erstes Zusammentreffen mit Wilson erfolgt Ende der siebziger Jahre an der Berliner

Schaubühne anlässlich Wilsons Inszenierung DEATH DESTRUCTION & DETROIT. Müller zeigt sich bei dieser Begegnung insbesondere beeindruckt von Wilsons Umgang mit der Zeit und illustriert seine Faszination mit der Beschreibung einer Probensituation, die im endlosen Tanz zweier Laiendarsteller mündet: »ein dürrer alter Mann und eine dürre alte Frau. Das war eine ungeheuer schöne Szene. Wilson ließ sie zwanzig Minuten tanzen, auch noch in der Aufführung.«<sup>821</sup> Die Aufhebung, respektive extreme Dehnung der empirischen Zeit und die damit einhergehende Intensivierung der Wahrnehmung sieht Müller im gezielten Einsatz von bewusstseinsverändernden Substanzen begründet. Für Müller, der das Theater als »Medium sozialer Selbstverständigung«<sup>822</sup> und Möglichkeit der Grenzerfahrung im Sinne Artauds<sup>823</sup> begreift, ist das ein Identifikationsmoment. Denn auch in seinen Augen müsse sich das – als Prozess gedachte<sup>824</sup> – Theater im Extremfall einrichten, um die »Gesellschaft an ihre Grenze zu bringen« (GI 1 59), das »Kontinuum der Normalität« (W 4 259) aufzusprengen. »Zeit ist ein Hauptmoment in Wilsons Theater, ihn interessiert der Moment zwischen Blick und Blick, was und wie sieht man während des Blinzeln. Das kommt auch aus der Erfahrung mit Drogen, die Zeitdehnung unter Drogen. Die Bühnenzeit ist eine andere Zeit als die reale oder die scheinbar reale Zeit. Eine Sekunde kann auf der Bühne eine Stunde dauern, ein Jahrhundert fünf Minuten.«<sup>825</sup>

Eine erste, zugleich intensive Zusammenarbeit erfolgt im Rahmen von Wilsons CIVIL WARS, einem internationalen Theaterprojekt, für dessen deutschen Teil Müller sich als Textlieferant zur Verfügung stellt. Dabei treten sogleich die Differenzen im Kunstverständnis und in der Arbeitsweise beider Künstler zu Tage, die Müller jedoch bei aller Zerrissenheit immer wieder versucht, für seine eigene Arbeit produktiv zu machen. »In Köln, bei CIVIL WARS, hatten die Proben schon gefangen, als ich kam, und er hatte das Ganze durchgezeichnet, alles stand schon fest, auch die Zeiten. [...] Ich kam mir vor wie jemand, der vor einem Automaten steht und nicht weiß, was er einwerfen soll.«<sup>826</sup> Das war mehr ein Spiel

---

<sup>821</sup> KOS 327. In AUSSCHWEIFUNG UND DISZIPLINIERUNG, einem Text Heiner Müllers über Robert Wilson vom Februar 1992 heißt es: »Als Bob 1978/79 in Berlin DEATH, DESTRUCTION & DETROIT inszenierte, habe ich einige Proben besucht. Am ersten Abend habe ich gesehen, wie Bob bekifft am Schaltpult saß und mit Geräuschen spielte und mit Licht. Das war mein erstes Bild von Bob. Und in einer ziemlich langen Probe, in der Laien tanzten, entdeckte Bob zwei ganz Alte, mindestens siebzig, und die sollten immer weitertanzen. Das taten sie dann auch, die beiden Alten, die ein Leben lang darauf gewartet hatten, dass ihnen einmal die Bühne gehörte. Das war mein erster Eindruck von Bobs Art zu improvisieren.« (W 8 410) HEINER MÜLLER ÜBER ROBERT WILSON, 1993 in einem »Merian Extra«-Heft über das Hamburger Thalia-Theater erschienen, greift in weiten Teilen auf den im Vorjahr entstandenen Text zurück: »Bei Proben zu DEATH, DESTRUCTION AND DETROIT an der Schaubühne in Berlin ließ er einmal 50 alte Leute tanzen. Plötzlich sah er so einen ganz verschrumpelten, kleinen alten Mann und eine ebensolche Frau. Die sollten jetzt allein tanzen. Sie hatten immer nur eine Teetasse hereinbringen dürfen oder hinten rumgestanden. Zum ersten Mal in ihrem Leben gehörte ihnen die Bühne. Sie blühten auf. Ich habe das sehr genossen.« (W 8 459)

<sup>822</sup> Heise 1988, 89

<sup>823</sup> Artaud begreift seine Konzeption vom Theater »der Grausamkeit und des Schreckens« (Artaud 1996, 90) als Realität, die »unsere gesamte Vitalität ergründet und uns mit allen unseren Möglichkeiten konfrontiert« (Artaud 1996, 91).

<sup>824</sup> Ein besonderes Merkmal Wilsons Arbeit, das Müller für seine eigenen Texte ebenso wie für seine Regiearbeiten reklamiert, ist deren »Prozesscharakter« (W 8 412), der verhindere, dass die Produktion im Produkt verschwinde (s. a. W 8 175, GI 1 50, GI 2 67).

<sup>825</sup> KOS 332. A. a. O. schreibt Müller: »Tatsächlich zeichnet sich seine Arbeit durch Zeitdehnung aus. Die andere Zeiteinheit kommt natürlich auch aus der Drogenerfahrung. Da nimmt man in fünf Minuten mehr wahr als sonst in einer Stunde.« (W 8 458)

<sup>826</sup> In HEINER MÜLLER ÜBER ROBERT WILSON heißt es: »... ich kam mir vor wie jemand, der vor einem

als eine Arbeit, zwischen Zufall und Notwendigkeit, aber nicht beliebig. Wilsons Texte – das beschreibt er selbst ganz gut – sind wie Wetter, das man nicht wahrnimmt, wenn es nicht stört, genau wie amerikanisches Fernsehen, wo Bedeutung stört. So konnte ich nicht schreiben. Dass da wirklich ganz fremde Elemente zusammenstießen, war das Interessante an der Produktion, besonders im letzten Teil, wo sichtbar und hörbar zwei Maschinen gegeneinander arbeiten. Da ging es nicht auf, aber die Störung setzte sich in Spannung um. Ich glaube, das war für uns beide eine wichtige Erfahrung, der Rückgriff auf das Kinderspiel ein Angriff auf tradiertes Theater.« (KOS 328f.) Trotz der gemeinsamen kindlichen Freude am störenden Spiel und der Subsumierung der Arbeitsbeziehung zu Wilson unter die Kapitel-Teil-Überschrift »Freunde«, wird der von Müller freundschaftlich »Bob« genannte Wilson nicht explizit den Freunden zugeschlagen (über die Müller – soweit es lebende Personen betrifft – ohnedies schweigt: »Ich werde also keine Namen sagen«, KOS 335) In einer verworfenen Textfassung heißt es: »Den Wilson habe ich sehr gerne und er mich wohl auch. Das geht vielleicht über eine Arbeitsbeziehung hinaus, aber trotzdem ist es etwas anderes, als meine Beziehung zu Marquardt.« (SUSCHKE 568) Die Gemeinsamkeit – und das macht die Qualität dieser Beziehung vermutlich aus – besteht im gegenseitigen Interesse an der Differenz zu dem jeweiligen Widerpart, die strukturelle Übereinstimmungen, etwa biografischer Prägung, nicht ausschließt. Wiederum also bildet die Differenz, das entscheidende Bewegungsprinzip im Denken Müllers, den Auslöser für das Getriebe der eigenen Produktivität. In Rotterdam, wo Wilson am niederländischen Teil seiner CIVIL WARS arbeitet, lernen sich die beiden Künstler die Nacht verplaudernd näher kennen. »Er erzählte von seiner Kindheit, ich von meiner. Er sprach von seinem Schrecken vor riesigen Spielzeugen im Supermarkt, der Terror der Warenwelt. Dann lachte er und sagte: ›We are so different.‹ Das war eigentlich der Anfang unsrer Beziehung, ›we are so different.‹ Er hat noch stundenlang erzählt, sein ganzes Leben. Ein Beispiel für die Differenz war eine Szene, in der schwarze Figuren auf Stelzen in den Türen zum Zuschauerraum standen, mit Schreibgriffel und Schreibtäfel. Sie brauchten Text, und meine erste Idee war, dass sie einfach Orte deutscher Geschichte aufsagen sollten [s. a. W 6 257f.]: Kunersdorf, Leuthen, Auschwitz, Stalingrad, aber das funktionierte nicht, Wilsons Theatermaschine spuckte die deutschen Namen aus. Sie sagten schließlich Börsenkurse an.« (KOS 330f.) Die Auflösung der Geschichte, respektive deren Topografie (»Orte deutscher Geschichte«) in Geldflüsse (»Börsenkurse«) korrespondiert dem Terror der Warenwelt, der eine biografische Prädisposition für Wilsons Werk darstellt, wie die Struktur der Diktatur(en) für das Müllers. Ostentativ betont Müller daher auch immer wieder die Differenz der Biografien als Ausgangspunkt der gemeinsamen Arbeit. »Sein Kindheitsschock war der Supermarkt als Horrorkabinett, also der Schrecken, der von Produkten ausgeht. Und er wurde von seinem Vater gezwungen, mit auf die Jagd zu gehen, und hat sich immer in den Bäumen versteckt, weil er keine Tiere abschießen wollte. Bei mir war Politik der Horror, bei Bob waren es die Produkte – wobei der Schrecken der gleiche ist.« (W 8 410) »Sein Schock als kleiner Junge war der Supermarkt, die Warenwelt als Horrorkabinett. Mein Schrecken war die Verhaftung meines Vaters durch die Gestapo, und alles, was dranhängt. Also eher ein politischer Schrecken.« (W 8 455) Im Anschluss an Ernst Jünger betont Müller, dass es »zwischen zwei Erfahrungen [...] eigentlich keine Diskussion, keine Vermittlung« (HMA 4487, 287) gebe.

---

Automaten steht und die Währung nicht kennt und Geld reinsteckt, und immer wieder fällt es durch.« (W 8 457)



Hierin mag ein Grund bestehen, warum Müller Wilsons Werk trotz aller kritischen Distanz und dem Bewusstsein des latenten Umschlags dessen Kunst in Ästhetizismus immer wieder vor seinen Kritikern in Schutz nimmt.

Über diese von Müller wiederholt aufgegriffene »Urszene« der Zusammenarbeit hinaus spielen jedoch auch andere Aspekte, die sich aus der Differenz zwischen der deutschen und der amerikanischen Theatertradition speisen, eine wesentliche Rolle für Müllers Affinität zur Arbeitsweise Wilsons. Neben dem Umgang mit der Zeit und der Zerlegung der Bewegungsabläufe in der Tradition Henry Fords<sup>827</sup> (bereinigt freilich um die ökonomischen Zwänge dieses Erbes), betont Müller vor allen Dingen die »Trennung« (KOS 331), beziehungsweise »Gleichberechtigung« (W 8 413 u. 456) der Elemente im Theater Robert Wilsons, aus der »eine Art Demokratie in der Ästhetik« (W 8 456) resultiere. »Der Text wird nie interpretiert, er ist ein Material wie das Licht oder der Ton oder wie das Dekor oder ein Stuhl. Er lässt die Texte in Ruhe, und wenn die Texte gut sind, ist das gut für die Texte. Er ist zunächst bildender Künstler, mit dem schrägen Blick, die Kraft kommt nicht aus der Zentralperspektive, eher aus der versetzten Kausalität. Was ein Text sagt, darf ein Schauspieler nicht bedienen.« (KOS 331) In diesem Sinne betreibe Wilson konträr zur europäischen Theatertradition eine »Anatomie des Theaters« (GI 2 114), in der die Synthese der Analyse vorgezogen würde. Weil Wilson die Texte nicht deute und/oder mit (einer lediglich hinzugefügten) Bedeutung auflädt, lasse er die Texte selber arbeiten. Sie treten in den gleichberechtigten Dialog mit den anderen theatralen Ausdrucksmitteln und erfahren in diesem Spannungsfeld des Materials selbst eine formale Aufwertung. In der von Wilson vorgenommenen De-Kontextualisierung sieht Müller ganz im Gegenteil eine Chance, seinen Texten und Textsplittern eine andere, ihnen gemäßere Form der Wirksamkeit zu verleihen, die jenseits der Repräsentation und also Selektion der im neunzehnten Jahrhundert verankerten deutschen Theatertradition zum Tragen kommen kann. Müller schilderte dies spezifische Interesse an Wilsons Arbeitsweise zusammenfassend bereits 1985 im Gespräch mit Olivier Ortolani. »Was mich interessiert bei Wilson, nach der Arbeit mit ihm, ist, dass er den Bestandteilen, den Elementen von Theater die Freiheit lässt. Er würde nie einen Text interpretieren, was die übliche Art von Regisseuren im europäischen Theater ist, mit Texten umzugehen. Aber ein guter Text braucht nicht die Interpretation durch einen Regisseur oder durch einen Schauspieler. Was der Text sagt, sagt der Text. Das muss der Schauspieler nicht noch sagen oder der Regisseur jetzt noch auslegen und interpretieren. Wilson interpretiert nie, und das finde ich eine ganz wesentliche Qualität, und das interessiert mich. Da ist ein Text, und der wird abgeliefert, aber nicht bewertet und nicht gefärbt und nicht interpretiert. Er ist da. Genauso ist ein Bild da, und das Bild wird auch nicht interpretiert, es ist erstmal da. Dann gibt es ein Geräusch, und das ist auch da und wird auch nicht interpretiert. Das finde ich wichtig. Es ist ein demokratisches Theaterkonzept. Die Interpretation ist die Arbeit des Zuschauers, die darf nicht auf der Bühne stattfinden. Dem Zuschauer darf diese Arbeit nicht abgenommen werden. Das ist Konsumismus, dem Zuschauer diese Arbeit abzunehmen, das

---

<sup>827</sup> Henry Ford gilt als der Erfinder der Fließbandarbeit. Die Zerlegung/Analyse der Arbeitsprozesse diene in der Automobilfabrikation allerdings der Rationalisierung der Arbeitsprozesse. Das Ziel der Mechanisierung bestand nicht in der Perfektionierung der menschlichen Beteiligung am Produktionsprozess, sondern in der Reduzierung, respektive Ausschaltung des Menschen: »Kein Material wird bei uns mit der Hand bearbeitet, keine einzige Verrichtung mit der Hand betrieben. Ist es zu erreichen, dass eine Maschine automatisch funktioniert, so wird es durchgeführt. Von keinem einzigen Handgriff glauben wir, dass er nun endgültig auf die beste und billigste Art verrichtet wird.« (Ford (1923), 104)

Vorkauen. Das ist kapitalistisches Theater. Aber es ist das Vorhandene und das Übliche.« (GI 1 153) Entgegen dem Vorhandenen und Üblichen sieht auch Müller im Theater ein »Laboratorium sozialer Phantasie« (W 8 176), einen Ort spielerischer Erprobung des eigentlichen Potenzials menschlichen Daseins, die die Möglichkeit existenzieller Gefährdung der Mitwirkenden ausdrücklich einschließt. »Das Wesentliche am Theater ist die Verwandlung. Das Sterben. Und die Angst vor dieser Verwandlung ist allgemein, auf die kann man sich verlassen, auf die kann man bauen. [...] Und das Spezifische am Theater ist eben nicht die Präsenz des lebenden Schauspielers oder des lebenden Zuschauers, sondern die Präsenz des potenziell Sterbenden.« (LV 95) Im Anschluss an Wolfgang Heise wird der Begriff der Phantasie nicht lediglich auf den Bereich der Spekulation beschränkt, sondern als »ein spielendes Erfassen gerade des real Möglichen, das dadurch in Wirklichkeit gesetzt wird«<sup>828</sup> gefasst. Ein solches als Experimentierfeld verstandenes Theater zielt auf eine gesellschaftlich eingreifende Praxis und betont somit seinen Status als Forum öffentlicher Kommunikation. Müller polemisiert gegen ein Theater, das scheindialektische Lösungen der dargestellten Konflikte anbietet und die Utopie durch ihre positive Darstellung unmöglich macht. Dagegen setzt er eine Poetik des Schocks und der Zerstörung, die auf die schöpferische Potenz »negativer Impulse« (GI 1 24) baut. In Wilsons Theater der gebremsten Explosion finde »die Befreiung der Toten [...] in der Zeitlupe statt« (W 8 290).

Aufgrund der eklatanten Differenzen hinsichtlich der Auffassung von Bedeutungsgehalt und Funktion des Theaters im Allgemeinen und der Schauspielkunst im Besonderen sowie Wilsons spezieller Arbeitsweise habe der amerikanische Regisseur immer wieder Schwierigkeiten im Umgang »mit professionellen deutschen Schauspielern, die darauf trainiert sind, einen Text auf eine Bedeutung zu reduzieren, die mögliche andere Bedeutungen zudeckt und dem Zuschauer die Freiheit der Wahl nimmt. Theater als Freiheitsberaubung, erkenntnisdienliche Behandlung von Kunst, Theater von Polizisten für Polizisten.« (KOS 331) Das selektive Verfahren der Hermeneutik, das Texte unter dem Vorwand der Sinndeutung auf eine einzige Bedeutung reduzieren will, erscheint Müller wie auch Wilson suspekt. »Das ist zum Beispiel ein ganz wichtiger Punkt bei Robert Wilson. Jedes Kunstwerk hat ein Geheimnis, und das darf man nicht anrühren. Wenn man es anrührt ist es tot.« (HMA 4487, 287) Dass die Dominanz des Textes im europäischen Theater für Wilson eine Herausforderung darstellt, beschreibt Müller in einer anderen für den Drucktext gestrichenen Passage: »Die Fixierung auf Text im europäischen Theater ist ja nur eine historische Fesselung. Das kann man natürlich auch nicht abstreifen, aber ich glaube, dass meine Texte mit Wilsons Arbeit vereinbar sind. Wilson ermöglicht mir einen anderen Umgang mit dieser Textlast. Europäisches Theater ist Texttheater, das ist unvermeidlich. Es ist also auch Bedeutungsträger, aber ich glaube, man kriegt das zusammen.« (SUSCHKE 494)

Als weiteres Beispiel für Wilsons Vorbehalte gegenüber der Mentalität des westdeutschen Schauspielers führt Müller dessen Inszenierung der HAMLETMASCHINE in New York und Hamburg an. »Die HAMLETMASCHINE 1986 in New York war strenger, präziser als in Hamburg, weil die Studenten in New York einen härteren Arbeitsmarkt vor sich haben. Die sind disziplinierter und kommen nicht auf die Idee, dass sie Persönlichkeiten sind. Aber jeder Schauspielstudent in Hamburg ist eine Persönlichkeit. Dadurch gibt es Unreinheiten, das

---

<sup>828</sup> Heise 1968, 211

Private verwischt die Kontur.«<sup>829</sup> Der Disziplinierung durch den Arbeitsmarkt korrespondiert die geringere Störanfälligkeit im Theater Wilsons. Als eine Art Über-Marionette<sup>830</sup> agiere der Schauspieler an den unsichtbaren Fäden der Regie. Der Widerstand des Materials muss zugunsten der Theatermaschine so niedrig wie möglich gehalten werden. Die ideale Folie und »eigentliche Inspiration« Wilsons Ästhetik sieht Müller entsprechend in der Tradition des japanischen Bunraku-Theaters. Müllers Beschreibung impliziert die eigene Faszination an einer Form des Theaters, die er in Tokio auch persönlich kennenlernte. Ihn interessiert am Marionettentheater des Bunraku – und zwar nicht ausschließlich im Zusammenhang mit Wilson – in erster Linie die Trennung der theatralen Ausdrucksmittel. »Die Marionetten sind dreiviertel lebensgroß, sehr schön gearbeitet, sehr ausdrucksvolle Gesichter.« (KOS 333) Sie werden geführt von zwei bis drei stummen, schwarz verhüllten Puppenspielern. Sänger-Darsteller (Joruri) und Lautenspieler (Shamisen-Spieler) sitzen auf einem separaten Steg neben der Bühne und tragen »äußerst emotional und artistisch zugleich« (KOS 333) die Handlung vor. »Durch die Trennung der Elemente wirkt das wie eine Umzingelung des Publikums. Die toten Puppen, der Realismus ihrer Bewegungen, die Totenführer dahinter, und der Sänger ihrer Emotionen.« (KOS 333f.) Auch im Theater Wilsons liegt der Behandlung des Schauspielers die Mechanisierung der Bewegungen zugrunde, die den Körpern die Psychologie austreibt. Im Gespräch weist Müller darauf hin, dass Wilson den Text in der Theaterraufführung behandle wie der Choreograf den Tänzer. Er stehe, selber vom Ballett kommend, in der Tradition Balanchines und Cunninghams (s. a. GI 2 41). Doch gerade in den gemeinsamen Arbeiten bleibt die Wirkung der von Müller zusammengestellten Texte eher ornamental. Bei der Suche nach einer Begriffsbestimmung greift Müller daher auf einen Fremdtext über das Theater Wilsons zurück: Der Surrealist Louis Aragon sah in Wilsons Theaterproduktion DEAFMAN GLANCE, die im Jahr 1971 in Paris zur Aufführung kam und dem Regisseur internationale Anerkennung einbrachte, die späte Realisierung eines spezifisch surrealistischen Theaters: »Ich habe niemals etwas schöneres auf dieser Welt gesehen.«<sup>831</sup>

---

<sup>829</sup> KOS 334. Im einem Gespräch mit Wolfgang Heise von 1986 heißt es: »Aragon hat in einem offenen Brief an den toten Breton das Theater von Robert Wilson als eine Maschine der Freiheit definiert.« Müller fügt hier hinzu: »Ohne die Maschine ist die Freiheit nicht mehr zu haben.« (GI 2 66) S. a. die entsprechende Passage in AUSSCHWEIFUNG UND DISZIPLINIERUNG: »Interessant war bei der HAMLETMASCHINE noch die Differenz zwischen den Fassungen. Die New Yorker Fassung war viel mechanischer, viel präziser, weil die Studenten dort gar nicht auf die Idee kamen, dass sie Individuen sind, weil die Marktzwänge da schon viel härter sind als in Europa. In Hamburg hatte jeder Schauspielstudent die Idee, dass er eigentlich etwas Besonderes war. Und dadurch war es ein bisschen gotischer in Hamburg, mit den Ausfaserungen und Ausbuchtungen, die zufällig und individuell waren, und die Mechanik war schwächer. *Aber das Mechanische ist eben das, was die Freiheit produziert.* Wenn etwas mechanisch beherrscht wird, kann man damit spielen.« (W 8 413, s. a. W 8 458. Hervorhebung LDR)

<sup>830</sup> In seinem Aufsatz DER SCHAUSPIELER UND DIE ÜBER-MARIONETTE schreibt Edward Gordon Craig: »Kunst beruht auf Plan. Es versteht sich daher von selbst, dass zur Erschaffung eines Kunstwerks nur mit den Materialien gearbeitet werden darf, über die man planend verfügen kann. Der Mensch gehört nicht zu diesen Materialien [...] Der Schauspieler ist seinen Gefühlen *preisgegeben*, sie bemächtigen sich seiner Glieder und lenken sie nach ihrem Willen. Er tanzt nach ihrer Pfeife, [...] wie einer, der von Sinnen ist. [...] Und wie mit der Körperbewegung, so verhält es sich auch mit dem Gesichtsausdruck. [...] Der menschliche Körper ist also [...] von *Natur aus* als Material für eine Kunst untauglich.« (Edward Gordon Craig 1967, 52ff.) Dagegen sei die »Über-Marionette« frei von diesen Nachteilen. Denn sie »wird nicht mit dem Leben wetteifern, sie wird über das Leben hinausgehen. Ihr Vorbild wird nicht der Mensch aus Fleisch und Blut, sondern der Körper in Trance sein; sie wird sich in eine Schönheit hüllen, die dem Tode ähnlich ist, und doch lebendigen Geist ausstrahlen.« (Craig 1967, 67)

<sup>831</sup> Louis Aragon: Surrealist durch die Stille. In: Karlheinz Barck (Hrsg.): Surrealismus in Paris 1919–1939. Ein Lesebuch. Leipzig 1990, 710

Der intertextuelle Kunstgriff ermöglicht die Freilegung der Grundstruktur Wilsons Ästhetik, wie sie Müller im Gespräch 1987 beschrieb: »Bekannt geworden ist Wilson durch ein Gastspiel in Paris und Aragons Brief an den toten Andre Bréton, in dem er ihm mitteilt, hier habe sich der Traum von surrealistischem Theater, dem Theater als Maschine der Freiheit, erfüllt. Das ist übrigens ein schöner Begriff: Maschine und Freiheit, und wichtig, weil die Mechanisierung der Bewegung und Abläufe die Leute frei macht vom Detail. Das konnte Wilson nur entwickeln, weil er vom Tanz und von einer Theatertradition herkam, die die Widerstände gar nicht kennt, die wir haben.« (GI 2 90) Die Terminologie vom »Theater in der Dialektik von Freiheit und Mechanisierung.« (GI 2 112) greift Müller in KRIEG OHNE SCHLACHT wieder auf. »Nach dem Gastspiel von DEAFMAN'S GLANCE in Paris nannte Aragon in einem Brief an den toten Bréton das Theater von Wilson eine Maschine der Freiheit. Bedingung dieser Freiheit ist die Mechanisierung der Schauspieler, die totale Disziplin.« (KOS 334) Wiederum betont Müller den Zusammenhang der mechanischen Bewegung und der Freiheit der Bedeutung, die Kleists Aufsatz ÜBER DAS MARIONETTENTHEATER auf den Plan ruft. In Kleists Text wird der Verlust des Schwerpunkts beim (lebenden) Tänzer beklagt, der unvermeidlich sei, »seitdem wir von dem Baum der Erkenntnis gegessen haben. Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.«<sup>832</sup> Der mit der Erkenntnisfähigkeit des Menschen begründete Verlust der Grazie lasse sich erst dann kompensieren, »wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen«<sup>833</sup> sei. Zur notwendigen Bedingung dieser Kompensation müssen wir, so vermutet Kleists Ich-Erzähler, »wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen«<sup>834</sup>. Für Müllers durch die surrealistische Brille Aragons gebrochenen Blick bedeutet dies die »Hochzeit von Mensch und Maschine« (JN 18), will sagen: die bedingungslose Übernahme der Verantwortung für eine im umfassenden Sinn von Mechanisierung und Technologisierung geprägte Welt. Dem daran anknüpfenden Vorwurf einiger Kritiker, Wilson treibe Müllers Texten mit posthistorischer Freude an der Beliebigkeit die historische und politische Dimension aus<sup>835</sup>, die deren eigentliche Qualität überhaupt erst ausmache, widerlegt Müller in dem Wilson gewidmeten Text TAUBE UND SAMURAI, in dem der Bezug zu Kleists Text ÜBER DAS MARIONETTENTHEATER explizit hergestellt wird.

Robert Wilson kommt aus dem Raum, in dem Ambrose Bierce verschwunden ist, nachdem er die Schrecken des Bürgerkriegs gesehen hatte.<sup>836</sup> Der Wiedergänger hat den Schrecken unter der Haut, sein Theater ist die Auferstehung. Die Befreiung der Toten

---

<sup>832</sup> Kleist-WuB 3, 476

<sup>833</sup> Kleist-WuB 3, 480

<sup>834</sup> ebd.

<sup>835</sup> So schreibt etwa Jeanette R. Malkin: »Bei ihrer Zusammenarbeit wurden Müllers pointierte, mit Geschichte gesättigte (und sie kritisch reflektierende) Texte in Wilsons Vision umgeformt: ihrer textuellen Komplexität beraubt, aus dem Zusammenhang gerissen, wegen ihrer Klangwirkung eher als wegen ihrer Bedeutung geschätzt und in eine bilderreiche Choreographie ohne politischen Anspruch verwandelt. [...] In gewisser Hinsicht hat Wilson Müllers oft revolutionäre Texte gezähmt und institutionalisiert, indem er ihre natürliche Subversivität einrahmte und schematisierte.« (Jeanette R. Malkin: Coopted and Tamed: The (Scandalous) Müller/Wilson Symbiosis. In: Assaph (1999) 15, 105f. Zitiert nach Christel Weiler: Zusammenarbeit mit Wilson. HMH 338–345, hier 339)

<sup>836</sup> 1913 ging der amerikanische Schriftsteller und Journalist Ambrose Bierce nach Mexiko, um über die Mexikanische Revolution zu berichten. Er verschwand um 1914 spurlos in den Wirren des Bürgerkriegs.

findet in der Zeitlupe statt. Auf dieser Bühne hat Kleists Marionettentheater einen Spielraum, Brechts epische Dramaturgie einen Tanzplatz. Eine Kunst ohne Anstrengung, der Schritt pflanzt den Weg. Der tanzende Gott ist die Marionette. Sein/ihr Tanz entwirft den Menschen aus neuem Fleisch, der aus der Hochzeit von Feuer und Wasser geboren wird, von der Rimbaud geträumt hat. Wie der Apfel vom Baum der Erkenntnis noch einmal gegessen werden muss, damit der Mensch in den Stand der Unschuld zurückfindet, muss der Babylonische Turm neu gebaut werden, damit die Verwirrung der Sprachen ein Ende hat.

Mit der Weisheit der Märchen, dass die Geschichte der Menschen von der Geschichte der Tiere (Pflanzen, Steine, Maschinen) nicht getrennt werden kann außer um den Preis des Untergangs<sup>837</sup>, formuliert Robert Wilson das Thema der Epoche: Krieg der Klassen und Rassen, Arten und Geschlechter, Bürgerkrieg in jedem Sinn. Wenn die Adler im Gleitflug die Banner der Trennung zerreißen und zwischen den Schaltern der Weltbank die Panther spazierengehen, wird das Theater der Auferstehung seine Bühne gefunden haben.

Seine Realität ist die Einheit von Mensch und Maschine, der nächste Schritt der Evolution. (W 8 290)

Der »Krieg aller gegen alle«<sup>838</sup> von dem hier die Rede ist, entspringt jedoch nicht Hobbes Vorstellung vom »Naturzustand«<sup>839</sup> des Menschen. Er geht der bürgerlichen Gesellschaft folglich nicht voraus, vielmehr ist er Bedingung ihrer Ablösung. Müllers Formel zielt auf eine Emanzipation von Mensch und Maschine von ihrer Funktion im Kapitalismus, simpel gesagt: eine Revolutionierung im Verhältnis von Mensch und Produktionsmittel, der zufolge die Funktion des Menschen nicht mehr in der Reproduktion seiner Arbeitskraft bestehe, sondern in der Identifikation mit der Maschine. Mensch und Maschine wären mithin nicht mehr Mittel zum Zweck im kapitalistischen Produktionsprozess sondern der Produktionsprozess selbst authentischer Ausdruck menschlicher Selbstverwirklichung im Sinne Marx/Engels, eine »Einheit«. Dass diesem Fernziel die radikale Zerschlagung der gesellschaftlichen Strukturen vorangehen müsse, lässt sich im Beharren auf dem »Bürgerkrieg in jedem Sinn« ablesen. Die Bejahung der Differenz wird zur notwendigen Voraussetzung einer Bewegung, die die

---

<sup>837</sup> In HEINER MÜLLER ÜBER ROBERT WILSON begründet Müller Wilsons Entscheidung für die Integration eines ›universalen Diskurses‹ in seine Kunst erneut als Reaktion auf einen biografischen Defekt. Von seinem Vater gezwungen, mit auf die Jagd zu gehen, um »ein Mann zu« werden, habe sich Wilson auf Bäumen versteckt und das geschossene Wild bedauert. »Als eine Art Wiedergutmachung kommen deshalb immer Tiere in seinem Theater vor. Dahinter steht die Erkenntnis, dass die Menschheit eben nicht zu retten ist, wenn sie Fauna und Flora nicht in ihr Programm mit einbezieht.« (W 8 455) Eine entsprechende Passage war vorübergehend auch für die Autobiografie vorgesehen: »In allen Inszenierungen von Wilson gibt es Tiere. Er erzählt, er musste als Junge – da sollte er natürlich ein Mann werden, wie jeder echte Amerikaner – immer mit auf die Jagd. Wenn die Honoratioren zur Jagd gingen, der Bankier, der Anwalt der Arzt, der Apotheker, war der Banker das Problem, denn von dem waren sie alle abhängig, den brauchten sie. Nun war der aber besonders Kurzsichtig und traf nie ein Tier. Er selbst, Bob, hat sich während der Jagd immer in den Bäumen versteckt, hat zugeguckt, wie die Männer da die Tiere erlegten. Doch der Banker war so kurzsichtig, dass er nie was traf und das wurde für die Bankverbindung langsam schwierig. Was tun? Sie haben zusammengelegt, die anderen Honoratioren, und einen riesigen Tiefkühlschrank gekauft und da einen erschossenen Zwölfender reingestellt, extra für den Banker, für die nächste Jagd. Die fand dann auch bald statt und sie stellten den Hirsch auf eine Lichtung. Einer von ihnen saß mit im Jeep des Bankers oder er hat den Jeep gefahren und schrie dann auf: ›Ah da, ein Zwölfender‹. Der Banker schoss nun wie ein Wilder auf den Zwölfender und traf auch, weil der so ganz nah war und so still hielt. Aber dieser Scheiß-Hirsch fiel nicht um, der war zu tiefgefroren. So wurde das ganze ruchbar, war ein großer Skandal in Waco/Texas.« (SUSCHKE 497f.)

<sup>838</sup> Hobbes 1918, 74

<sup>839</sup> ebd.

Differenz der Sprachen in einem kollektiven Projekt wie dem babylonischen Turmbau wieder zu vereinigen imstande ist.

Nichtsdestotrotz geht Müller mit dem Text seiner Autobiografie persönlichen Differenzen wohlweislich aus dem Wege: »Über Freunde zu reden ist schwierig. Es sind wohl nicht viele, jedenfalls werden es immer weniger außerhalb von Arbeitsbeziehungen. Aber jeder, der nicht genannt wird, ist mit Recht gekränkt.« (KOS 335) Der Maßstab, den Müller zum Kriterium der Freundschaft erhebt ist durch das Leben in zwei Diktaturen perforiert. »Es gibt vielleicht zwei oder drei Männer, die sich für mich foltern lassen würden, Frauen wahrscheinlich mehr.« (KOS 335) Der erneute Hinweis auf die Diktatur bringt einerseits zum Ausdruck, wie stark politische Strukturen in Persönliches hineingreifen, beziehungsweise es geradezu unmöglich machen. Andererseits wird an dieser intimen Stelle des Textes noch einmal ganz deutlich sichtbar, worum es sich bei Müllers Autobiografie nicht handelt: nämlich um die Konfessionen eines Privatmannes. Der Text bleibt noch beim scheinbar persönlichsten Detail an die Funktion des Erzählers als Autor gebunden. »Die Frage stellt man sich, wenn man in einer Diktatur aufwächst und lebt: Wie halte ich Folter aus. *Das ist eine Kernfrage*. Ich weiß nicht, wie ich mich verhalten würde, einen Geschmack davon kriegt man beim Zahnarzt. Im Widerstand bin ich gut, aber wer weiß, wie lange. *Außerdem ist mein Widerstand rein passiver Art*. Als Aggressor bin ich wohl nur auf dem Theater zu gebrauchen oder auf dem Papier. *Ich muss angegriffen werden, damit ich mich verteidigen muss*. Ich lebe von den Fehlern der Angreifer, ... *das ist eher die asiatische Kampfweise als die germanische*.«<sup>840</sup> Das Paradigma des Zahnarztstuhls als Foltertisch geht von einer nicht anästhesierten Authentizität der Schmerzerfahrung aus. Müllers Setting gemahnt an John Schlesingers Film MARATHON MAN, in dem Dustin Hoffmann den von einem ehemaligen SS-Lagerarzt (Laurence Olivier) gepeinigten Thomas Babington Levy spielt. Mit perfiden Foltermethoden – darunter dentistischen Praktiken – versucht der alte Nazi in dem nach einer Roman-Vorlage von William Goldmann entstandenen Film an die im Dritten Reich von Juden geraubten Diamanten heranzukommen und verlängert damit den Terror der nationalsozialistischen Diktatur in den Alltag Amerikas der siebziger Jahre hinüber. Die Zeichen, die das totalitäre System auf dem individuellen Leib hinterlässt, bilden das Potenzial der eigenen Widerstandskraft. Dabei erscheint die passive »Kampfweise« bei Müller auch als Metapher für die Arbeit des Autors, die ein präformiertes Material der Sprache voraussetzt, auf dessen »Terror« sie angemessen reagieren muss.

Angesichts des Kriteriums der Folter fallen Müller zwei »Freunde« ein, die in der Druckfassung allerdings unter den Tisch fallen: »Der eine ist Fritz Marquardt. Wichtig ist bei dieser Beziehung, dass es auch eine konfliktreiche Freundschaft ist. Er wird mir nie etwas verschweigen, was er gegen mich hat. Im Allgemeinen bin ich zunehmend von Parasiten umgeben, die mir kaum je ihre Meinung sagen. Dann Matthias Langhoff, den würde ich auch

---

<sup>840</sup> KOS 335. Die kursiven Passagen sind im Drucktext gestrichen, sie entstammen dem Manuskript aus dem Privatbesitz des langjährigen Regiemitarbeiters Müllers, Stephan Suschke (s. a. SUSCHKE 568) Im Gespräch mit Matthias Langhoff über die Inszenierung von SCHLACHT an der Berliner Volksbühne gibt Müller zu Protokoll: »Alles, was man in Deutschland macht, muss kriegerisch sein, muss als Krieg verstanden werden. Und Theater ist nicht möglich in Deutschland, außer als Krieg gegen das Publikum. Es gibt keine demokratische Tradition, es gibt kein emanzipiertes Publikum, weder bei uns noch in der Bundesrepublik. Das Publikum versteht nur Krieg. Und da gibt es eine schwache Hoffnung, dass man das Publikum genügend angreift, so dass es sich wehrt. Das ist die einzige Möglichkeit. Sobald man dem Publikum einen Finger gibt, reißt es einem den Arm aus.« (GI 2 20)

dazu zählen. Alles andere sind Arbeitsbeziehungen, die auch durchaus Freundschaftscharakter haben können.« (SUSCHKE 568) Wiederum wird die Konflikthaftigkeit, mithin die Differenz der Beziehung betont. Im Gespräch mit Matthias Langhoff hatte Müller 1977 auf die konstitutionelle Bedeutung der Selbstverteidigung für das eigene Schreiben hingewiesen: »... natürlich ist Kunst zunächst eine Selbstverteidigung gegen eine Wirklichkeit, mit der man nicht fertig wird. Und das ist auch die einzige Chance, dass es zu einer Angriffswaffe gegen dieselbe Realität wird – ohne die Selbstverteidigungsfunktion wird Kunst keine Angriffswaffe.« (GI 2 20)

Der Regisseur Fritz Marquardt hatte 1961 Tragelehns Inszenierung Müllers UMSIEDLERIN, die zu einem Eklat führte, öffentlich als sensationell bezeichnet und musste sich dafür als Redakteur der Zeitschrift »Theater der Zeit« in einem Parteiverfahren rechtfertigen. Marquardt, der sich daraufhin von seiner Aussage distanzierte, bereute dies später gegenüber Müller explizit (s. a. KOS 250). Er überstand die »Folter« unheroisch, indem er widerrief. Müller vor den Folgen Tragelehns Inszenierung zu retten, stand nicht in seiner Macht. Also gab er dem Blöken der Herde nach, um Müller später, in den siebziger Jahren, zu einer umso wirkungsvolleren Rückkehr auf die (Volks)Bühne zu verhelfen. In der DDR ging es darum, langfristig weiter arbeiten zu können. Heroismus war – wie in Brechts KEUNER-Geschichte über das Verhalten gegenüber der Gewalt<sup>841</sup> – fehl am Platze. In dem Text GEGEN DEN ZEITGEIST. DER REGISSEUR FRITZ MARQUARDT würdigt Müller die Arbeiten Marquardts im umfassenden Sinne (s. a. W 8 353f.). Die Marquardt-Passage ist im Arbeitsmanuskript der Autobiografie durchgestrichen und durch eine handschriftliche Eintragung ersetzt: »Selbst mit der Folter als Kriterium ist die Zahl meiner Freunde vielleicht größer, als ich weiß. Ich werde also keine Namen sagen. Mit vielen verbindet mich die gleiche Grunderfahrung und eine ähnliche Biografie. Im allgemeinen bin ich zunehmend von Parasiten umzingelt.« (KOS 335)

Eine Ausnahme macht Müller dennoch. In einem verspäteten Nachruf gedenkt er des toten Philosophen Wolfgang Heise, dem er sich in besonderem Maße verbunden fühlte und zeichnet damit zugleich die intimste Szene seiner Autobiografie. »Zu den toten Freunden gehört Wolfgang Heise. Er war sehr wichtig für mich. Man konnte immer zu ihm kommen, mit jedem Problem, und nicht nur mit theoretischen Problemen. Eigentlich ist er an Gorbatschow gestorben. Er hat jahrzehntelang versucht, die Vernunft, die Ratio, oder was er als Marxist dafür hielt, zu behaupten in einer zunehmend absurden und irrationalen Welt, in einem System, das langsam in den Veitstanz überging oder in die Katatonie. Eine marxistische Ästhetik, ein marxistisches Lehrgebäude. Das war nie dogmatisch, da passte einfach alles rein, und es war auch offen. Es kam von ihm sicher keine Innovation, kein Paradigmenwechsel, keine Ideen für meine Arbeit, aber er war ein Korrektiv. [...] Als ich erfuhr, dass er tot ist, habe ich zum erstenmal seit Jahrzehnten geweint.« (KOS 335f.)

---

<sup>841</sup> Brecht-GW 12, 375

## 6.27. Kino, bildende Kunst, Musik

Das achtundzwanzigste Kapitel der Autobiografie wirft ein Schlaglicht auf die Kunstgattungen jenseits der Literatur. So dienen Müller »Kino, bildende Kunst, Musik« (KOS 337) nicht lediglich als Komplement zur Literatur, sondern als bevorzugte Quelle der eigenen Produktivität sowie der Erweiterung seines ästhetischen Formenarsenals. Unter Verweis auf die Arbeiten zahlreicher Künstler verschiedener Epochen und unterschiedlicher Gattungen wird in diesem Kapitel der Autobiografie zugleich der Versuch unternommen, das eigene Werk zu kontextualisieren, beziehungsweise zu positionieren. Das Kapitel setzt mit der Frage nach Müllers Bezug zu Godard ein. Der Erzähler antwortet: »Godard ist eine Anwendung von Brechts Ästhetik auf das Kino. Man sieht den Film bei ihm arbeiten, nicht einfach ein Abbild. Man sieht, wie Filme gemacht werden, dass Filme Arbeit sind und nicht Naturprodukte wie im traditionellen Kino.« (ebd.) Die Äußerung bezieht sich auf das experimentelle, stets nach neuen Formen der Darstellung forschende Kino Jean-Luc Godards. Müller dürfte in dessen Filmen das auch für die eigene Arbeit reklamierte Primat der Produktion über das Produkt gesehen haben. Neben Godard hätte Luchino Viscontis Film *ROCCO UND SEINE BRÜDER* einen tiefen Eindruck bei Müller hinterlassen. Der Aufsehen erregende, 1960 in Venedig preisgekrönte Film, der dem Schauspieler Alain Delon zum Durchbruch verhalf, hat eine wechselvolle Rezeptionsgeschichte hinter sich. Einer der Gründe dafür ist wohl in der schockierenden Brutalität zu suchen, die den Machern des Familiendramas vielfach den Vorwurf misanthropischer Weltsicht eintrug. Am Ende des Films ist die Familie – in Süditalien der existenzielle Grundpfeiler des sozialen Zusammenhalts – zerstört. Müller sah in der Originalversion von *ROCCO UND SEINE BRÜDER*, die 1993 zum ersten mal in einer rekonstruierten Fassung ungekürzt in Deutschland ausgestrahlt wurde (ZDF), den »letzten Shakespeare« (W 8 621), den er »Bühne und Film zusammengenommen [...] sehen konnte« (ebd.). Im Zusammenhang mit seiner *MACBETH*-Inszenierung hatte Müller bereits auf den Eindruck hingewiesen, den Stanley Kubricks *A CLOCKWORK ORANGE* bei ihm hinterlassen hatte (s. a. KOS 264), ebenfalls ein Film, dem die Gewaltdarstellung harsche Kritik, insbesondere seitens der katholischen Kirche, eintrug. Müller erwähnt zwei weitere Filme des Hollywood-Regisseurs Elia Kazan. *BABY DOLL*, 1954 nach einem Drehbuch von Tennessee Williams entstanden, handelt von einem jungen Mädchen, das mit einem reichen Unternehmer verlobt wird. Wegen der Darstellung sexueller Unterdrückung landete der Film vorübergehend auf dem Index der amerikanischen Filmzulassungsbehörden. Zwei Jahre später fuhr Kazans Film *DIE FAUST IM NACKEN (ON THE WATERFRONT)*, der den Kampf des Hafenarbeiters Terry Maloy gegen den ebenso mächtigen wie korrupten und brutalen Gewerkschaftsboss Johnny Friendly schildert, acht Oskars ein. »Aber solche Filme wird es in Europa nicht mehr geben, weil die Wirklichkeit sie nicht mehr hergibt. Ein Stück wie *UMSIEDLERIN* kann nicht mehr geschrieben werden, weil es diese Bauern nicht mehr gibt. Die menschliche Substanz ist aufgebraucht oder zermahlen, und weil das Kino von den Künsten die am meisten kannibalische ist, gibt es da jetzt zunehmend nur noch plastic food, Remakes und Design.« (KOS 337) Müller konstatiert hier den Verlust authentischer Erfahrung infolge medialer Reizüberflutung – ein Phänomen, auf das seine Texte mit einem immer dichter werdenden Metaphernbombardement antworten, indem sie sich unseren erfahrungslosen wie schnelllebigen Rezeptionsgewohnheiten konsequent verweigern.



Dass das Medium Film in Müllers Arbeit eine Rolle spielt, wird nicht zuletzt an den Schnitt- und Montage-Techniken deutlich, die seine Texte seit den siebziger Jahren verstärkt prägen. Dabei geht er ebenso experimentell mit formalen Mitteln um wie die Avantgardisten des Films. Etwa bei der semantischen Trennung von Bild- und Tonspur in dem Entwurf [FILM / Im Baum die Argo] oder in einer Nachlassnotiz aus dem Entstehungsumfeld LEBEN GUNDLINGS: »Et in arcadia ego: die Inspektion. / (Blick aus dem DZug Dresden: sanft gehügelte Wiesen mit Engelfries) / karge Schönheit Preußens (in contrast, mit contempt für Tropen + ausländisch aufdringlicher attrakt[iver] Effektschönheit) // Godard Szenarien – Rubens Leda (d[ie] Macht des Geschlechts) / Rembrandt Selbstbildnis als Rohrdommeljäger (half face in shadow) / sad triumph. Baldung Grien: Mucius Scävola / 931 Savery Turniere am Vogelweiher / Poussin / 1972 Turchi (Loth mit Töchtern / 521 Turchi Adonis / 420 Enthauptung Agnes (Engel schauen zu mit Krone) / 580 Negri Nero Leute Agrippina / Motiv: Todesschrift« (HMA 3392) Offenbar handelt es sich bei dem Text um Notate zur Lektüre eines Bildbandes. Er vermischt Selbstzitat, Erinnerungsbild und Bildbeschreibung. Dabei lässt er die aufgerufenen Bilder ineinanderstürzen, verleiht ihnen gleich einem Kuratoren einen neuen Kontext und gibt sie so einer veränderten Betrachtungsweise preis. Noch einer der letzten Texte Müllers ist eine Liebeserklärung an das Kino. In dem aus Müllers Nachlass veröffentlichten Text mit dem Titel KINO heißt es: »Wie die meisten Autoren, die für das Theater schreiben, liebe ich das Kino.« (W 8 621) Zugleich konstatiert Müller in dem kurzen Text das Verschwinden der »dritte[n] Dimension der Charaktere Akteure Figuren, die mit der bürgerlichen Welt im kapitalist[ischen] / bzw. sozialist[ischen] Totalitarismus verschwunden ist.« (ebd.) Dass der Graben mit den globalen Konflikten des beginnenden 21. Jahrhunderts wieder aufbrechen und auch in die Filmkunst wieder Eingang finden würde, konnte Müller nicht voraussehen.

Nach dem kurzen Ausflug in die Welt des Films wendet sich die Autobiografie, wiederum eingeleitet durch eine gezielte Frage des fiktiven Gegenübers, der bildenden Kunst zu. »In den bildenden Künsten«, konstatiert Wolfgang Storch, »haben Müllers Texte eine Herkunft und ein Gegenüber«<sup>842</sup>. Warum sich Müller, der in jungen Jahren durchaus eine zeichnerische Ader besaß, für die künstlerische Ausdrucksform der Literatur entschied, kann heute nicht mehr mit voller Bestimmtheit ausgemacht werden. In einer für den Drucktext der Autobiografie gestrichenen Passage spricht Müller anekdotisch von einer biografischen Zäsur: »Damals, mit sechzehn, war für mich sowieso schon klar, dass ich schreiben will und werde. Vorher hatte ich mal so eine Phase mit dreizehn, vierzehn, in der ich Maler werden wollte. Da gab es die schwere Enttäuschung, dass die Russen in Waren meinen Tolstoi nicht erkannt haben, den ich nach meiner Meinung ganz hervorragend gemalt hatte. Sie haben den nicht erkannt, die Schweine. Das war das Ende meiner malerischen Laufbahn.« (HMA 4487, 56) Mit Blick auf die unzähligen Kritzeleien, mit denen Müllers Notate und Manuskripte überzogen sind, kann man tatsächlich von einer Transformation der Zeichnung in Schrift sprechen. Auch die Technik der Metaphernschwemme entspringt einer sehr bildlichen Vorstellung von Literatur. Müller selbst bezeichnet sein Schreiben als »ein Auslöschen von Bildern« (GI 2 142). Eine dezidierte Untersuchung zu Müllers Rezeption der bildenden Künste – ebenso wie zu Film und Musik – steht noch aus. Sie könnte darüber Aufschluss geben, inwiefern Müller Techniken anderer Kunstgattungen für sein Schreiben modifiziert.

---

<sup>842</sup> Wolfgang Storch: Die Bildenden Künste. In: HMH 113–123, hier 113

Über Müllers Bezug zu Robert Rauschenberg, respektive Andy Warhol war im Zusammenhang mit den Ausführungen zum USA-Kapitel der Autobiografie bereits die Rede. In »Kino, bildende Kunst, Musik« führt Müller nun Anknüpfungspunkte an die Arbeiten weiterer Maler, Bildhauer, Installationskünstler und Bühnenbildner an. Von großer Bedeutung ist dabei die Akzentuierung des Stellenwertes der bildenden Künste für die eigene Arbeit. So betont Müller in KRIEG OHNE SCHLACHT: »Bildende Kunst war für mich seit den sechziger Jahren wichtiger als Literatur, von da kamen mehr Anregungen. Gespräche mit Malern oder Komponisten sind interessanter als Gespräche mit Schriftstellern. [...] Seit ich reisen konnte, war mir Italien näher als die Mark Brandenburg.« (KOS 238) Der erste und dritte Satz finden sich als handschriftliche Eintragungen im vermutlich letzten Arbeitsmanuskript – ein Hinweis darauf, wie differenziert Müller während der Endredaktion noch an der semantischen Struktur des Textes feilte. Die nicht erst seit der Klassik gepflegte Hinwendung von Künstlern nach Italien ist im Zusammenhang mit der Sehnsucht nach dem vermeintlich ganzheitlichen Denken einer idealisierten Renaissance zu denken, der Sehnsucht, wie Müller im Gespräch formuliert, »nach einer verlorenen Einheit von Kunst und Leben« (GI 2 145). Vermag Müller jedoch in den griechischen Statuen eine bruchlose »Einheit von Kraft und Schönheit« (ebd.) zu sehen, wird die Renaissancekunst und insbesondere der Status des Künstlers bereits in seiner sozialen Konflikthaftigkeit geschildert. So heißt es etwa in dem auf den 20. Januar 1993 datierten Gedicht NACHDENKEN ÜBER MICHELANGELO: »Der aus dem Stein nicht mehr herausfand / Im Griff / Der Borgias / Heimgesucht von Parasiten« (W 1 266). Eine besondere Verbundenheit hegt Müller für den Tizian-Schüler Jacopo Tintoretto, der seine Bilder theatralisch auflädt, zuweilen überfrachtet: »Für Tintoretto werfe ich den Expressionismus weg.« (KOS 338) Eine Bildbeschreibung des um 1548 entstandenen MARKUSWUNDERS findet sich in Müllers BRIEF AN ROBERT WILSON (s. a. W 8 316ff.), einem Text der das Scheitern einer Zusammenarbeit an DEATH DESTRUCTION & DETROIT II dokumentiert. Dem Künstler Jannis Kounellis, der das Bühnenbild zu Müllers MAUSER-Inszenierung von 1990 entwarf, bescheinigt Müller aufgrund seiner »Freiheit im Umgang mit dem Mythos« (KOS 338) eine antike Art zu denken. Der Surrealismus wiederum interessiert Müller in erster Linie als Kontrastprogramm zur »grauen Landschaft zwischen Oder und Elbe« (ebd.). Neben Dali zeigt er sich vor allen Dingen von der Collage-Technik Max Ernsts fasziniert. Allerdings, so Müllers Eindruck anlässlich eines Besuchs des New Yorker Museum of Modern Art, verschwinde Max Ernst in der Serie, während sich de Chiricos Bilder einzeln hielten, jedes für sich. »De Chirico wusste nicht, dass er Surrealist ist, das war sein Vorteil.« (KOS 339) Im Gespräch mit Rainer Crone 1988 ist allerdings nicht vom »MoMA« die Rede, sondern von einer Privatsammlung: »Vor Jahren habe ich bei einem New Yorker Arzt zum ersten Mal Originale von de Chirico gesehen, das war ein richtiger Schock. Ich kannte sehr viel von Max Ernst und wusste auch einiges über ihn – er ist ja ein Maler für Schriftsteller. Doch in der New Yorker Praxis fiel mir auf, dass die Max-Ernst-Bilder, die dort hingen, einzeln überhaupt nicht gingen, nur in der Masse; einzeln halten sie sich überhaupt nicht als Bilder. Der einzige, der einzeln wirkte, und zwar schockartig, war de Chirico. Wenn man irgendwie den Augenblick reflektiert, ohne einen Kontext, dann ist das etwas ganz Ähnliches. Ich glaube, Benjamin hat über Kafka gesagt, Kafka beschreibe ungeheuer präzise Gesten ohne Bezugssystem. Die Gesten beschreibt er ganz präzise, aber er kennt kein Bezugssystem, oder er lässt es weg. Das ist bei de Chirico derselbe Effekt. Dali hingegen malt die ganze Literatur mit, die drumherum ist oder die er gelesen hat, auch Max Ernst tut das. Ich finde sie interessant, diese Isolierung des Augenblicks vom Kontext.« (GI 2

139) Der für Müller bei weitem wichtigste Protagonist der bildenden Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts ist jedoch Picasso. »Picasso [...] war der letzte universelle Künstler. Danach kommen die Spezialstrecken. Picasso ist eine Welt, danach hat jeder nur noch seine eigne Kammer.« (KOS 339) Im Gespräch mit Alexander Kluge fügt Müller hinzu, Picasso wäre »der letzte Renaissance-Künstler« (WT 14) gewesen. Bei Picasso findet er die obsessive Methode der eigenen Arbeit vorgeprägt, ein Vorgehen, das er mit Bildbeschreibung paradigmatisch durchgespielt hat. »Picasso verbeißt sich in seine Gegenstände, bis er sie von allen Seiten gesehen und dargestellt hat – seine Methode ist die serielle Variation, die konduktive Deformation – bis zur Sprengung des realen Kontextes, die den Blick auf andre denkbare Wirklichkeit freigibt.« (GI 2 62f.) Einen Abschluss findet der Diskurs über bildende Kunst mit dem Verweis auf die Arbeitsbeziehung zu dem Bühnenbildner Erich Wonder, mit dem Müller wiederholt zusammenarbeitete: AUFTRAG (Bochum, 1982), LOHNDRÜCKER (1988), HAMLET/MASCHINE (1990) und TRISTAN UND ISOLDE (1993). Wonder baue »Räume, in denen Texte ausruhen und arbeiten können.« (KOS 339) Mit Wonder findet eine intensive Auseinandersetzung über Kunst statt. Müller bezeichnet das Verhältnis zu ihm als seine »intimste Beziehung zu bildender Kunst« (KOS 338) und zwar »nicht nur im Theater« (KOS 339).

Wie die Literatur stellt die Musik für Müller weniger ein Quell der Inspiration als vielmehr ein dramatisches Material dar. Ohne Musik, so Müller, könne er leben, »ohne Bilder nicht« (KOS 340). In einem für den Drucktext der Autobiografie gestrichenen Satz heißt es: »Musik ist nur wichtig im Zusammenhang mit dramatischen Arbeiten.« (SUSCHKE 541) Zwei andere Sätze, die die gleiche Grundaussage transportieren bleiben: »Musik war wichtig in Arbeitszusammenhängen.« (KOS 340) Und: »Ich bin eher ein Verwerter als ein Genießer von Musik.« (KOS 341) Bereits Anfang der siebziger Jahre hatte sich Müller in der Zeitschrift »Theater der Zeit« zum Stellenwert und den Möglichkeiten der Oper in der sozialistischen Gesellschaft Gedanken gemacht. Der Text SECHS PUNKTE ZUR OPER ist von Skepsis gegenüber der gegenwärtigen Praxis nicht frei. Allerdings sieht Müller auch Chancen: »die Oper kann in höherem Grad als das Schauspiel ein operatives Genre sein: Was man noch nicht sagen kann, kann man vielleicht schon singen. [...] Jeder Gesang enthält ein utopisches Moment, antizipiert eine bessere Welt.« (W 8 161) Daraus schließt er: »Im Prozess der Entwicklung des Theaters vom Laboratorium zum Instrument sozialer Fantasie kommt der Oper eine führende Rolle zu.« (W 8 162) Mit Blick auf die geplante TRISTAN-Inszenierung in Bayreuth äußert Müller in KRIEG OHNE SCHLACHT sein spezifisches Interesse an der Oper wie folgt: »Was mich an der Oper interessiert, ist die menschliche Stimme im Kampf mit der Partitur. Im Schauspiel sollte man Sprechtexte behandeln wie Musik. Aber das ist ein Traum.« (KOS 340) Gerade den »stärkeren Materialwiderstand« (W 8 161) hatte Müller auch in seinem früheren Text zur Oper als entschiedenen Vorteil des Musiktheaters gegenüber dem Sprechtheater begriffen. Die Musik behauptet eine Wirklichkeit, die nicht von der Empirie determiniert ist. Die Distanz zwischen Gesang und gesprochenem Wort, die betonte Künstlichkeit, befreit das Kunstwerk von seiner vordergründig gesellschaftlich-sozialen Funktionsbestimmung. Sie lässt das Kunstwerk gegenüber der Außenwelt konsistent erscheinen; gerade darin liegt ihre (auch) politische Qualität. Im Sprechtheater hingegen ist der Text / das Drama der rationalistischen Manipulation durch die Produzenten generell stärker ausgesetzt und hat es dadurch schwerer, seinen eigenen Materialwert zu behaupten. Daher Müllers Forderung/Traum, den Text wie »ein musikalisches Material« (GI 2 72) zu

behandeln.

Der Bayreuther TRISTAN bleibt Müllers einzige Opern-Regie. Die auf einen geometrisch streng formalisierten Szenenausschnitt reduzierte Arbeit zielt darauf, die Konfliktstruktur hinter dem orgiastischen Taumel Wagners Musik freizulegen – den unauflösbaren Widerspruch zwischen der Loyalität gegenüber der paternalistischen Staatsmacht und dem erstickten Aufbegehren gegen ihre Fesseln. »Eine Illustration ist im TRISTAN nicht möglich. Es geht eher um das Verhältnis von Angst und Geometrie, um Geometrisierung, sogar Kanalisierung. Das ist eine Grundspannung des Theaters. Angst vor der Verwandlung und die Mathematisierung des Prozesses der Verwandlung.« (W 8 448) Müller sieht in Wagner zuvörderst den »geniale[n] Dramatiker« und den »Erfinder der Filmmusik« (KOS 341), womit auf die neoromantische Tradition des Hollywood-Kinos aber auch auf die sowjetrussische Affinität für die Theatralik der Musik wagnerscher Provenienz angespielt wird (»Die ›Tristan‹-Musik ist eine ungeheuer theatralische Musik, ihr Wesentliches liegt im Schauspielerischen«, W 8 444). Ein genuines Interesse an Wagner bestehe vielmehr im Hinblick auf Nietzsche: »Wagner hat mich zuerst mehr durch die Brille von Nietzsche interessiert, natürlich spiegelt die Brille auch Nietzsche, der Konflikt zwischen zwei versetzten Tätern.« (ebd.) Die Ambivalenz Nietzsches Beziehung zu Wagner hat in Nietzsches Werk einen gewaltigen Abdruck hinterlassen. Bereits in der vierten UNZEITGEMÄSSEN BETRACHTUNG, seiner ersten Wagner-Schrift, kündigt sich der Bruch des einstigen Prototyps der Wagnerverehrung mit dem Komponisten an. Was Wagner dem deutschen Volk in Nietzsches Augen sein werde, kündigt sich in RICHARD WAGNER IN BAYREUTH bereits an: »Etwas, das er uns allen nicht sein kann, nämlich nicht der Seher der Zukunft, wie er uns vielleicht erscheinen möchte, sondern als Deuter und Verklärer einer Vergangenheit.«<sup>843</sup> In DER FALL WAGNER und ECCE HOMO setzt Nietzsche die Auseinandersetzung mit Wagner unter Hochdruck fort. Unter der Überschrift »Musik ohne Zukunft« heißt es in NIETZSCHE CONTRA WAGNER: »Die Deutschen selber haben keine Zukunft ...«<sup>844</sup> In der postum veröffentlichten Schrift hatte Nietzsche frühere Aussagen über Wagner zusammengestellt, überarbeitet und ergänzt, um die Schicksalhaftigkeit der Begegnung mit dem Künstler herauszustellen. Die Abkehr von Wagner ist für Nietzsches philosophische Selbstbehauptung von zentraler Bedeutung. So schreibt Nietzsche im Vorwort zu DER FALL WAGNER: »Wagner den Rücken zu kehren war für mich ein Schicksal; [...] Ich bin so gut wie Wagner das Kind dieser Zeit, will sagen ein *décadent*: nur dass ich das begriff, nur dass ich mich dagegen wehrte. Der Philosoph in mir wehrte sich dagegen.«<sup>845</sup> Zugleich geht es Nietzsche darum, sich als Wagners Gegenspieler im Kampf »*Dionysos gegen den Gekreuzigten*«<sup>846</sup> zu positionieren.<sup>847</sup>

---

<sup>843</sup> Nietzsche-W 1, 435

<sup>844</sup> Nietzsche-KSA 6, 424

<sup>845</sup> Nietzsche-W 2, 903

<sup>846</sup> Nietzsche-KSA 6, 374

<sup>847</sup> »Jede Kunst, jede Philosophie darf als Heil- und Hilfsmittel des wachsenden oder des niedergehenden Lebens angesehen werden: sie setzen immer Leiden und Leidende voraus. Aber es gibt zweierlei Leidende, einmal die an der *Überfülle* des Lebens Leidenden, welche eine dionysische Kunst wollen und ebenso eine tragische Einsicht und Aussicht auf das Leben – und sodann die an der *Verarmung* des Lebens Leidenden, die Ruhe, Stille, glattes Meer *oder* aber den Rausch, den Krampf, die Betäubung von Kunst und Philosophie verlangen. Die Rache am Leben selbst – die wollüstigste Art Rausch für solche Verarmte! ... Dem Doppel-Bedürfnis der Letzteren entspringt ebenso Wagner wie Schopenhauer – sie verneinen das Leben, sie

In einer längeren Passage, die für die Druckfassung gestrichen wurde, beschäftigt sich Heiner Müller mit seiner Beziehung zu dem italienischen Komponisten und »Freund« Luigi Nono: »Nono lernte ich durch Dessau in den späten sechziger Jahren kennen. Später gab es einen Arbeitszusammenhang. Nono fragte mich, ob ich bei diesem Hörstück PROMETO mitmachen wollte. Er suchte einen Sprecher für die griechischen Texte, Hölderlin war dabei, ein paar italienische Sätze. [...] Interessant war bei ihm, wie er mit Texten umging. Er hat nie Texte vertont, er hat eine Lektüre mit Musik versucht. Er wollte einen Text mit Musik lesen, meist sehr bekannte Texte. Er war ein sehr komplizierter Denker, ganz merkwürdig, sehr anregend, und er war ein Freund. Es hat mich sehr getroffen als er 1990 starb, schon weil die Gründe so läppisch waren. Er war ein Freund, und er war kein Deutscher, das ist ein anderes Verhältnis, ein wärmeres Verhältnis. Deswegen habe ich auch dieses Mausoleum in Groningen gebaut, eigentlich ist es ein Nono-Mausoleum. Der Hintergrund war das Fest zum 950. Jahrestag Groningens. Die Idee war, zu diesem Anlass die Stadtgrenzen mit Objekten, mit Bauwerken zu markieren. Der Architekt Daniel Libeskind hat verschiedene Leute um Mitarbeit gebeten, auch Nono und mich. Nono starb dann. Ich habe daraufhin einen Stahl-Obelisk im Gedenken an ihn bauen lassen, an einem Wald an der Autobahn, davor drei liegende Obelisk, dazwischen Lichtschranken. / Wenn man durch die eine Schranke hindurchgeht, hört man Schreie, Frauenschreie, bei der anderen kratzende Fingernägel auf Beton. Es erinnert ungeheuer an Stephen King. Als das fertig war, dachte ich, es sieht aus wie der Friedhof der Kuscheltiere, ganz unwirklich. Beim dritten Obelisk erklingt DIOTIMA, DIE STILLE, aber nur zu einer bestimmten Zeit. Auf den Stahldingern ist eine Weltkarte abgebildet, wo Kriegsschauplätze der Welt abgebildet sind. Auf dem Obelisk steht mein Text: BRUCHSTÜCK FÜR LUIGI NONO. Das war bisher mein einziger Ausflug in die Architektur. Die Kriegsschauplätze sind übrigens Lateinamerika, da ist ja immer was los, dann Mittelamerika, Afghanistan, Aserbeidschan. Auch Berlin habe ich damals natürlich zum Kriegsschauplatz erklärt, dann der Nahe Osten, Irland, Südafrika. [...] Es gibt ein ungelöstes Problem mit Texten und neuer Musik. Ich glaube schon, das der Nono das am besten gelöst hat, er hat die nicht vertont, er hat versucht, den Text mit Komposition einzuschließen, und dann aufzubrechen und mit der Musik zu lesen – was Godard im Film macht, die Kamera als Instrument der Lektüre.« (SUSCHKE 543ff.) Müllers Installation stellt eine Vielzahl von Bezügen zur Rezeption Nonos sowie eigener Arbeiten her. Die Kratzgeräusche und Frauenschreie gehen auf Wilsons Inszenierung von HAMLETMASCHINE zurück, in der Wilson die klangliche Materialität des Textes bis zur Unerträglichkeit intensivierte. Zugleich rufen sie die »Nagelspur« von Auschwitz auf, die den sinnlosen Todeskampf in dem Vernichtungslager verewigt. In Luigi Nonos Streichquartett FRAGMENTE – STILLE, AN DIOTIMA rezitiert der Schauspieler Bruno Ganz Gedichte von Friedrich Hölderlin. Die Karte der Kriegsschauplätze gibt eine Topografie regionaler Konflikte wieder, die nach dem Ende des Kalten Krieges in den Vordergrund treten und das Geschick der Weltbevölkerung nachhaltig mitbestimmen. Müller rückte das Potenzial der regionalen Auseinandersetzungen bei zunehmender Verhärtung, schließlich Aufweichung und Auflösung der Front zwischen Erster und Zweiter Welt in seinem Schaffen zunehmend ins Zentrum seines Interesses. In den Auseinandersetzungen zwischen Nord und Süd, arm und reich, Erster und Dritter Welt, sah er die maßgeblichen Veränderungen heraufziehen, die die geopolitischen Geschehnisse des 21. Jahrhunderts mitbestimmen sollten. Das Gedicht für Luigi Nono, das 1979 entstand,

---

verleumden es, damit sind sie meine Antipoden.« (Nietzsche-KSA 6, 425)

dokumentiert diesen Paradigmenwechsel im Schreiben Müllers.

BRUCHSTÜCK FÜR LUIGI NONO

DAS GRAS NOCH  
MÜSSEN WIR  
AUSREISSEN DAMIT  
ES GRÜN BLEIBT

In Auschwitz  
Die Nagelspur  
Mann über Frau  
Über Kind

Die zerbrochenen Gesänge

Der Kirchenchor  
Die Maschinengewehre

Gesang  
Der zerschnittenen  
Stimmbänder Marsyas  
Gegen Apoll  
Im Steinbruch der Völker

Das Fleisch der Instrumente

Welt ohne Hammer und Nagel

Unerhört  
(W 1 211)

Der Text erschien erstmals 1985 im Programmheft der Mailänder Uraufführung von Nonos PROMETO. In dem Gedicht ist die gemeinsame Erfahrung der Katastrophen aufgehoben, die das 20. Jahrhundert perforierten. Ausgehend von einem MAUSER-Zitat, das das Dilemma einer Emanzipationsbewegung benennt, die sich selbst immer wieder existenziell in Frage stellen muss, um ihr Überleben gewährleisten zu können, fängt Müller in einem intertextuellen Dreihundertsechzig-Grad-Schwenk<sup>848</sup> die Opfer ein, denen die Notwendigkeit des permanenten Ausreißens geschuldet ist. Im zweiten Textblock wird die Apotheose der patriarchalischen Struktur des Abendlandes als Totentanz vorgeführt. Die Hierarchie der Gesellschaft zeigt sich noch in den Leichenbergen, die von der nationalsozialistischen Vernichtungsindustrie ausgespuckt werden. Spätestens im Todeskampf versagt das Ideal menschlicher Solidarität: »Das Schwächste unten, das Stärkste oben. In die Körper der Schwächeren eingekrallt oder an den Wänden empor versucht er, sie zu übersteigen. Die menschliche Solidarität im Leiden wird im Todeskampf ausgelöscht. Die Nagelspur, die auch an das Leiden des Gekreuzigten gemahnt, ist eine Spur, die noch einmal wie zum Hohn der

---

<sup>848</sup> Martin Zenck hat eine Vielzahl dieser Quellen identifiziert (s. a. Ders.: Stimme/Musik. In: HMH 351–353)

Opfer die Hierarchie unter den Menschen festschreibt.«<sup>849</sup> Die zerbrochenen Gesänge nehmen Bezug sowohl auf die sich anschließenden Blöcke über die Gewalt im Namen der (herrschenden) christlichen Religion, als auch auf den Marsyas-Komplex, der paradigmatisch die Praxis einer Politik vorführt, die in den Völkern lediglich Steinbrüche der eigenen Machtinteressen sieht. Ob »das Fleisch der Instrumente« die Überreste der Opfer auf den Schlacht- und Folterbänken meint oder auf das Fleisch einer im Namen der Ideen/Ideologien/Religionen instrumentalisierten Menschheit abzielt, ist mit letzter Sicherheit nicht bestimmbar. Ebenso unentscheidbar bleibt, ob die »Welt ohne Hammer und Nagel« die Projektion einer Welt jenseits der (christlichen) Repräsentanz andeutet, die, wie Müller will, ihre Höhepunkte in Auschwitz und Hiroshima feiert, oder – unmittelbar in diesem Zusammenhang – der Möglichkeit Ausdruck verleiht, dass die Bedeutungen der Worte nicht mehr ein für alle mal fixierbar und also beherrschbar gemacht würden. Der nüchterne, knappe Duktus des Textes zeugt zum einen von der Inkommensurabilität des Dargestellten, zum anderen ist er Ausdruck des Bewusstseins der Undarstellbarkeit der aufgerufenen Desaster. Einen deutlichen Niederschlag findet diese Tatsache in den Leerzeilen, die das Schweigen bewohnt, das im Folgegedicht der Werkausgabe als Sprache des Engels der Verzweiflung vorgeführt wird. Sein Gesang ist dort als der (stumme) Schrei (des Marsyas) gekennzeichnet« (s. a. W 1 212). Möglicherweise sieht Müller in diesem Gesang sogar das Paradigma einer jeden Kunst. »Unter dem Gesang ist der Tod, ist die Leere, und nur daraus kommt der Glanz.« (GI 2 78) Nicht zuletzt stellt das NONO-Gedicht demzufolge eine Funktionsbestimmung der Kunst in Auseinandersetzung mit der von Adorno und Celan reflektierten (Un-)Möglichkeit dar, nach Auschwitz Gedichte zu schreiben oder überhaupt glaubhaft Kunst zu produzieren. Müllers Text kann als notwendig scheiternder Versuch gelesen werden, mit zerschnittenen Stimmbändern zu reden, dem Unerhörten Gehör zu verleihen, dem Schweigen eine Stimme. Das Scheitern gehört zum Text. In den Rede-Pausen, den »Brüchen« im »Stückwerk« ist der Leser allein mit dem Schmerz über die aneinander gereihten Bilder des Grauens, die die Negativfolie der Geschichte des Menschen wiedergeben. Zwischen den Zeilen eröffnet sich der noch ungeschriebene Raum einer Geschichte jenseits der beschriebenen Gewalt.

Betrachtet Müller die Arbeiten Nonos an seinen Texten prinzipiell als gelungen, sieht er die Vertonung seiner Texte generell als problematisch an. Der Komponist Paul Dessau habe gelegentlich versucht, Texte von Müller zu vertonen. »Er hat aber irgendwann aufgegeben und gesagt: ›Die brauchen keine Musik.‹ Das stimmt. Da ist so viel musikalische Struktur drin, das ist nicht mehr nötig.« (SUSCHKE 542) Nono gelinge die Vertonung lediglich aus dem Grund, dass er die Texte musikalisch nicht ausdeute, sondern versuche, sie »zu lesen«. Selbst Heiner Goebbels, der vermutlich produktivste Komponist auf der Grundlage Müllers Texte – ein Grenzgänger zwischen E- und U-Musik –, sieht in ihnen eine ausgeprägte musikalische Performanz, die eine Vertonung auf den ersten Blick unmöglich macht.<sup>850</sup> Müllers Sprache sei »selbst schon musikalisch im strengen Sinn; eher verwandt der Musik Bachs oder Schönbergs als der Chopins oder Strawinskys«<sup>851</sup>. Von daher müssen die

<sup>849</sup> Genia Schulz: Die Kunst des Bruchstücks. Über ein Gedicht von Heiner Müller. In: Paul-Gerhard Klusmann/Heinrich Mohr (Hg.): Spiele und Spiegelungen von Schrecken und Tod. Zum Werk von Heiner Müller. Sonderband zum 60. Geburtstag des Dichters. Bonn 1990 [= Jahrbuch zur Literatur in der DDR. Bd. 7], 157–171, hier 160

<sup>850</sup> Zu Heiner Goebbels Müllers-Vertonungen s. a. Olaf Schmitt: Heiner Goebbels. In: HMH 356–359

<sup>851</sup> Heiner Goebbels: Heiner Müller vertonen? In: Wolfgang Sandner (Hg.): Heiner Goebbels. Komposition als Inszenierung. Berlin 2002, 57f., hier 57

hinzutretenden musikalisch-theatralischen Mittel autonom gegenüber den Texten agieren »oder zumindest immer wieder den autonomen Raum zwischen Text und Möglichkeit öffnen«<sup>852</sup> Wolfgang Rihm, der DIE HAMLETMASCHINE vertonte, betont die hohe imaginative Qualität Müllers Texte, »die keine Ablaufstrategie mehr aufzwingen«<sup>853</sup>. Entsprechend gleiche das musikalische Potenzial Müllers Text dem eines »Steinbruchs«<sup>854</sup>: »Die Theater-Texte Müllers haben jene Qualität imaginativer Blöcke«<sup>855</sup>, die Rihm sich zu behauen berufen fühlte. Müller, dem Arbeiter par excellence im Steinbruch der Literatur – und wie das Kapitel zeigt: der anderen Künste –, machte kein Hehl daraus, dass diese Sichtweise nicht vorbehaltlos auf sein Einverständnis stieß. Nonos nichtdiskursiven Klanggebäude schienen ihm geräumiger, was die Haltbarkeit der eigenen Texte anging.

## 6.28. 1985–87, Untergang oder Barbarei

Das neunundzwanzigste Kapitel von KRIEG OHNE SCHLACHT schließt die eigentliche autobiografische Darstellung ab. Mit dem Zusammenbruch der DDR endet der vermeintliche Lebensbericht. Dies ist ein grundlegendes Indiz für den Konstruktionscharakter und die Fiktionalität des vorliegenden Textes, der trotz anderslautender Bekenntnisse nach spezifisch ästhetischen Kriterien hergestellt wurde. Das letzte empirische Ereignis auf das sich Müller in diesem Kapitel bezieht, ist die erste freie Wahl zur Volkskammer der DDR im Frühjahr 1990, die bezeichnender Weise auch die letzte ist: »DIE DEUTSCHEN ERLEBEN DIE FREIHEIT IMMER NUR AM TAG IHRER BEERDIGUNG.«<sup>856</sup> Wie bereits bei den vorangegangenen Kapiteln stellt das Textkonvolut aus dem Privatbesitz Stephan Suschkes hinsichtlich der Überlieferungssituation die unmittelbare Vorstufe des Drucktextes dar. Die weitestgehende Übereinstimmung des handschriftlichen Korrektores mit der Buchfassung weist das Manuskript als Produkt Müllers Endredaktion aus. Die Abweichung in der Seitenzählung ist auf die Verknüpfung ursprünglich separat geplanter Kapitel zurückzuführen. Auf den Manuskriptseiten 450 bis 453 finden sich die Ausführungen zum zeitweilig vorgesehenen Kapitel »25. Bildbeschreibung«. Unter der Überschrift »30. Wolokolamsker Chaussee, 1985 bis 1989« folgen die sich anschließenden Passagen auf den Seiten 499 bis 531. Während die Seiten 512/513 fehlen und zu mehreren Seiten handschriftliche Ergänzungen auf gesonderten Blättern vorgenommen worden sind (beispielsweise »507«, »507a«, »507 b«, »507c« etc.), finden sich darüber hinaus drei Blatt mit der durchgestrichenen Paginierung 517 bis 519, die

---

<sup>852</sup> ebd.

<sup>853</sup> Rihm 1997, Bd. 2, 31

<sup>854</sup> ebd.

<sup>855</sup> ebd.

<sup>856</sup> W 8 383. In DEUTSCHLAND ORTLOS. ANMERKUNG ZU KLEIST, Müllers Rede anlässlich der Entgegennahme des Kleist-Preises, wird dieser Satz explizit als Marx-Zitat ausgewiesen. In der KRITIK DER HEGELSCHEN RECHTSPHILOSOPHIE schreibt Marx: »Ja, die deutsche Geschichte schmeichelt sich einer Bewegung, welche ihr kein Volk am historischen Himmel weder vorgemacht hat noch nachmachen wird. Wir haben nämlich die Restaurationen der modernen Völker geteilt, ohne ihre Revolutionen zu teilen. Wir wurden restauriert, erstens, weil andere Völker eine Revolution wagten, und zweitens, weil andere Völker eine Konterrevolution litten, das eine Mal, weil unsere Herren Furcht hatten, und das andere Mal, weil unsere Herren keine Furcht hatten. Wir, unsere Hirten an der Spitze, befanden uns immer nur einmal in der Gesellschaft der Freiheit, am Tag ihrer Beerdigung.« (MEW 1, 379f.)



komplett eliminierte Passagen enthalten. Auf Seite 520 wurde die Überschrift »33. Literarische Preise« eliminiert. Das Manuskript weist neben der Zusammenfassung der Kapitel auch die Neufassung der Kapitelüberschrift aus, die für die Druckfassung verbindlich ist: »WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE, 1985–1987«. Die Überschrift zitiert nicht nur den Titel einer der letzten umfangreichen dramatischen Arbeiten Müllers. Er suggeriert zugleich die Identifikation eines Lebensmodells mit der historischen Perspektive eines Gesellschaftsentwurfs, der seine Realisierung auf deutschem Boden nur der Präsenz der sowjetischen Panzer zu verdanken hat. Als sechster Teil dieses fünfteiligen Dramas wäre quasi Müllers Nachruf, die ERINNERUNG AN EINEN STAAT, zu verstehen, die – sieht man von Dokumentenanhang und Dossier ab – das Schlusswort seiner Autobiografie darstellt.

Die Eröffnung des Kapitels erfolgt wiederum durch eine Frage. Die für ein separates Kapitel vorgesehene Frage, »*War BILDBESCHREIBUNG eine Auftragsarbeit?*« (Suschke 450), wird dabei handschriftlich durch jene Frage ersetzt, die der neuen Kapitelüberschrift korrespondiert: »*1985 hast du dein bisher letztes Stück geschrieben, WOLOKOLAMSKER Chaussee ...*« (SUSCHKE 450 = KOS 342). Die zeitliche Perspektive der Darstellung enthält einen Hinweis darauf, dass ein Zusammenhang besteht zwischen eben jenem (weit zurückliegenden) letzten Stück, dem letzten (erzählenden) Kapitel der Autobiografie sowie dem Ende der zweiten Diktatur, an dessen Existenz das Ich der autobiografischen Konstruktion den Impetus seiner Arbeit und somit die Genese seines Werkes knüpft. Den Bogen zu BILDBESCHREIBUNG bekommt der Erzähler, indem er die geänderte Frage ignoriert: »Vorher war BILDBESCHREIBUNG« (SUSCHKE 450 = KOS 342). Eine kleine handschriftliche Änderung des vormaligen Kapitelbeginns verleiht den Exkurs zu BILDBESCHREIBUNG dem Komplex WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE ein. Die vermeintliche Unmittelbarkeit der (fiktiven) Gesprächssituation, die den Text der Autobiografie in den Bereich der oral history einschmuggeln will, erweist sich als subtiles Täuschungsmanöver des Autors, das er im Nachwort – wie Helge Malchow später in seinem Vorwort zur erweiterten Neuauflage – freilich selbst unterlaufen wird.

BILDBESCHREIBUNG bildet Müllers Aussage zufolge den »Endpunkt oder Nullpunkt« (GI 1 184) einer auf Reduzierung abzielenden experimentellen Entwicklung im eigenen dramatischen Schaffen. Es ist – ähnlich wie es in KRIEG OHNE SCHLACHT über das Stück ANATOMIE TITUS heißt – ein »Manövergelände« (KOS 324) und stellt ein »Formenarsenal für kommende Arbeiten« (KOS 343) bereit. »Danach konnte ich WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE schreiben. Es war ein alter Plan. Der Weg der Panzer von Berlin nach Moskau und zurück, und weiter von Moskau nach Budapest und Prag.« (KOS 343) Die Vorlage – eine teilkolorierte Tuschezeichnung der bulgarischen Bühnenbildstudentin Emilia Kolewa – stammt aus der Zeit Müllers unzähliger Bulgarien-Reisen während der siebziger Jahre. Für die Realisierung des alten Plans nutzt Müller einen gemeinsamen Aufenthalt mit Margarita Broich in Mietenkam am Chiemsee. Abgesehen von dieser wohl eher zufälligen Ortswahl bezeichnet Müller den Schreibprozess als »Urlaub von der DDR« (ebd.), beziehungsweise einen »vielleicht narzisstische[n], Befreiungsakt« (ebd.). In einer Anmerkung zum Text heißt es: »Bildbeschreibung kann als eine Übermalung der ALKESTIS gelesen werden, die das No-Spiel KUMASAKA, den 11. Gesang der ODYSSEE, Hitchcocks VÖGEL und Shakespeares STURM zitiert. Der Text beschreibt eine Landschaft jenseits des Todes. Die Handlung ist beliebig, da die Folgen Vergangenheit sind, Explosion einer Erinnerung in einer abgestorbenen dramatischen Struktur.« (W 2 119) Die expliziten intertextuellen Verweise

betreiben mit der Preisgabe der Quellen zugleich ihre Verdunklung. Sie können jedoch als Indiz gelten für die stark assoziativ geprägte Arbeitsweise, die wohl für die Mehrzahl Müllers Texte charakteristisch sein dürfte. Entgegen dem eher kryptischen literarischen Kommentar unterstreicht Müller in KRIEG OHNE SCHLACHT die Funktion der bildlichen Vorlage. So seien es gerade die »Unkorrektheiten der Zeichnung« (KOS 342) und offenbaren »Fehler« (ebd.) gewesen, die ihn zu dem Text inspiriert hätten. Sie stellten die »Freiräume für Phantasie« (ebd.) dar, in die der Text eindringen konnte, um das Bild in einen Wirbel wechselnder Identitäten aufzulösen. Dazu dient eine mehrfach potenzierte »Übermalung« die in einer inflationären Bedeutungsproduktion die Bedeutungen letztendlich auslöscht. »Die Struktur des Textes ist, ein Bild stellt das andere in Frage. Eine Schicht löscht jeweils die vorige aus, und die Optiken wechseln. Zuletzt wird der Betrachter selbst in Frage gestellt, also auch der Beschreiber des Bildes.« (ebd.) Die Grundlage dieser Technik ist das Palimpsest, der unter der Oberfläche unzugängliche Urtext – sicher verwahrt unter der sichtbaren »Übermalung«. Deshalb betont Müller in einer für die Druckfassung der Autobiografie getilgten Passage auch die Zufälligkeit der Vorlage, die eben nur einen »möglichen«, nicht aber »den« Urtext darstelle – ebenso wenig wie jene Texte, die der Stückkommentar aufruft. Trotz der materiellen Vorlage ist die ursprüngliche Schreibintention vom Schreibprozess absorbiert worden: »Es ist besonders schwierig zu erzählen, wie ich angefangen habe, das zu schreiben, denn BILDBESCHREIBUNG ist bei mir das extremste Beispiel von automatischer Schreibweise, wenn auch entlang einer Vorlage, und deswegen ist es am schwersten zu rekonstruieren.«<sup>857</sup> Zugleich wird die »Übermalung« in der Schrift als Versuch kenntlich, die »Fehler« als geschichtsphilosophische Perspektive im Text auch typografisch markant zu reinstallieren: »gesucht: die Lücke im Ablauf, das Andre in der Wiederkehr des Gleichen, das Stottern im sprachlosen Text, das Loch in der Ewigkeit, der vielleicht erlösende FEHLER« (W 2 118). BILDBESCHREIBUNG wäre mithin der Versuch, das Potenzial der Zeichnung in das Medium der Schrift zu transferieren und somit für die eigene Arbeit fruchtbar zu machen.

Müller sieht in BILDBESCHREIBUNG das Modell einer emanzipierten Kunst. »Das kann jeder machen, mehr oder weniger gut und jeder anders. Die avancierteste Kunst ist die demokratischste, jeder Mensch kann ein Bild beschreiben, die Beschreibung produziert neue Bilder, wenn er mitschreibt, was ihm einfällt während der Beschreibung. Es ist ein Spielmodell, das allen zur Verfügung steht, die sehen und schreiben können.« (KOS 343) Dagegen sei WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE »ein elitärer Text. Von heute aus gesehen ist er vielleicht minoritär. [...] der Klavierauszug einer Partitur die aussteht. Die Struktur ist

---

<sup>857</sup> SUSCHKE 450. Was Müller unter »automatischer Schreibweise« verstehen könnte formuliert er wenige Manuskriptseiten später: »Ich denke nicht mehr über den Vorgang des Schreibens nach, mich interessiert das Machen nicht mehr, ich kann das. Ich weiß, ich könnte das immer. Du kannst mir ein anderes Bild hinlegen, das kann ich dann auch beschreiben. Und wenn ich das kann, habe ich keinen Grund mehr, darüber nachzudenken. Ich weiß, das ist eine Fähigkeit, die mir jeder Zeit zur Verfügung steht, die mit ein bisschen Konzentration und Zeit und Ruhe abrufbar ist. Und mich interessiert überhaupt nicht mehr der Prozess, das habe ich im Griff, das ist fast schon wie gehen oder Rad fahren. Hast du einmal Rad fahren gelernt, kannst du es immer. *Brecht sagte, man muss schreiben wie man Rad fährt. Wer Rad fahren gelernt hat, weiß, es erscheint einem am Anfang fast unmöglich, und man kann den Moment nicht beschreiben, von dem an man es plötzlich kann. Du übst, du fährst gegen tausend Mauern, kippt hundertmal um, und plötzlich kannst du Rad fahren.* Wenn du es aber einmal kannst, denkst du nicht mehr darüber nach – brauchst du auch nicht. Wenn du darüber nachdenkst, fällst du sofort wieder vom Rad.« (SUSCHKE 452f.; die kursiv gedruckte Passage ist im Manuskript nicht gestrichen, sondern lediglich redigiert, war demzufolge laut dokumentiertem Stand der Überarbeitung noch für den Druck vorgesehen)

durchsichtig und einfach, weil es unmittelbar politisch ist, mehr als die früheren Stücke. In der Politik ist Raffinement Betrug und Ironie verboten.« (ebd.) Das Minoritäre des Textes besteht in seinem politischen Gestus, der die grundsätzliche Bejahung einer Idee voraussetzt, die mit Kommunismus nur unzureichend beschrieben ist. Es ist die Utopie einer emanzipierten Gesellschaft, die der alternativen Wirklichkeit der Kunst nicht mehr bedarf, weil sie diese Wirklichkeit eingeholt oder hinter sich gelassen hat. Ob eine solche Gesellschaft (zumal aus der Sicht des Künstlers selbst) wünschenswert ist, steht auf einem anderen Blatt. Allein sie erscheint notwendig: Zum Zeitpunkt der Niederschrift sieht der Autor der WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE in ihr die einzige Alternative zur globalen Katastrophe. Der Hinweis darauf, dass die Partitur noch aussteht, impliziert sowohl die Notwendigkeit der historischen Einlösung des im Stücktext transportierten Konfliktfeldes als auch die (momentane) Unfähigkeit des Künstlers, das Konfliktpotenzial aufzufächern und gesellschaftlich zu orchestrieren. Nur in der kleinsten Größe, als Quintessenz – so suggeriert die minimalistische Anlage der Problematik –, kann das Furchzentrum des Textes (an einem anderen Ort zu einer anderen Zeit) möglicherweise wieder zum Kraftzentrum werden, das die Form der Tragödie unter rezeptionsästhetischen Gesichtspunkten immer war. Insofern ist die Stückfolge der WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE nicht lediglich »Requiem« »auf das Ende des sozialistischen Blocks« (KOS 344), sondern zugleich Manifest im blochschen Sinne einer noch nicht eingelösten Geschichte.

»WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE ist nach GERMANIA und ZEMENT der dritte Versuch in der Proletarischen Tragödie im Zeitalter der Konterrevolution, das mit der Einheit von Mensch und Maschine zu Ende gehen wird, dem nächsten Schritt der Evolution (der die Revolution voraussetzt und Drama nicht mehr braucht). Das Bild: der verwundete Mensch, der in der Zeitlupe seine Verbände sich abreißt, dem im Zeitraffer die Verbände wieder angelegt werden. / Zeitraum: DER AUGENBLICK DER WAHRHEIT WENN IM SPIEGEL / DAS FEINDBILD AUFTAUCHT ... Die Alternative ist der schwarze Spiegel, der nichts mehr herausgibt.« (W 5 247) Die Terminologie des Kommentars, der den fünfteiligen Zyklus der WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE beschließt, verknüpft poetologische und geschichtsphilosophische Überlegungen. Mit dem Status des ›Versuchs‹, betont Müller den Prozesscharakter des Textes im Anschluss an Brechts VERSUCHE-Hefte, die Arbeitsprozesse wiedergeben und nicht Denkresultate formulieren. Bei Brecht steht gerade die nicht-tragische Anschauung des Politischen im Vordergrund. Die Rede von der »Proletarischen Tragödie« zielt mithin auf die späte Einlösung dieses paradoxen Begriffspaares, das vor der Folie des Untergangs ihre eigentliche Bedeutung erhält. Erst mit der politischen Auflösung des Ostblocks gewinnt die mit ihm verknüpfte Idee gesellschaftlicher Emanzipation eine tragische Dimension. Sie wird als Hybris des Systems kenntlich – Motor und Verhängnis der Revolution. Das Dilemma besteht in der Indifferenz gegenüber dem Konflikt selbst. Doch kann im Gegenteil nur die offene Wunde den Schmerz am Leben erhalten, der die mögliche Voraussetzung für die Verwertung der Schmerzerfahrung im revolutionären Prozess darstellen würde. Gerade die unvermeidbaren wie notwendigen Wunden, die sich das kommunistische Projekt immer wieder selbst zufügen musste, könnten zu einem Gelingen desselben beitragen – wären sie nicht permanent künstlich verschlossen worden zu dem Zweck, die moralische Legitimation der Bewegung vor den Augen der Welt nicht zu verlieren. Vor der Folie Nietzsches in der GENEALOGIE DER

MORAL entwickelten Mnemonik des Schmerzes<sup>858</sup> hat sie diese vermeintliche Legitimation mit der Negation des Schmerzes bereits verspielt. Und was bitte, fragen sich die Stimmen der WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE, soll das für eine Moral sein, die »sich selber nicht befehlen« (W 5 94) kann, wie es der Kommandeur mit Nietzsche formuliert<sup>859</sup>. Eine weitere Parallele zu Nietzsches ZARATHUSTRA tut sich auf, wenn die Rede auf das Feindbild im Spiegel kommt: »Aber der schlimmste Feind, dem du begegnen kannst, wirst du immer dir selber sein.«<sup>860</sup> Die Metapher, die Müller dem fünften Teil der WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE entnimmt, bestimmt auch die autobiografische Schrift. In Nachlassnotizen aus dem Entstehungsumfeld von KRIEG OHNE SCHLACHT wird auf die »unity Freund – Feind« (HMA 4476) hingewiesen, eine Einheit, die in der Selbstwahrnehmung Müllers Arbeitsweise als Kampf, respektive »Schlacht« dargestellt wird. Weil sich die politische Bewegung, die die fünf Texte der WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE analytisch umkreisen, dem Feind in sich selbst nicht ins Angesicht zu blicken getraut, steht sie plötzlich vor dem leeren Spiegel, oder besser: dem Nichts. Müllers Sätze nehmen die politische Entwicklung seismografisch vorweg. Wenige Monate nachdem diese Sätze formuliert werden, ist der Spiegel tatsächlich leer: »Statt Mauern stehen Spiegel um mich her / Mein Blick sucht mein Gesicht Das Glas bleibt leer« (W 1 317), rekapituliert Müllers lyrisches Ich als VAMPIR die Situation ex post in seinem Todesjahr 1995 und formuliert damit die kollektive Erfahrung einer ganzen Bevölkerung.

»WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE war von Anfang an in fünf relativ selbständigen Teilen geplant, auch weil ich damit rechnen musste, dass die letzten drei in der DDR nicht möglich sind.« (KOS 344) Der Plan ist alt. Die Niederschrift der Szenenfolge erfolgt zwischen 1983/84 (WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE I: RUSSISCHE ERÖFFNUNG) und 1987 (WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE V: DER FINDLING). Zunächst wird der Titel DIE ANDERE SCHLACHT in Erwägung gezogen, dann – in Anlehnung an die Bewegung der sowjetischen Panzer – DER WEG DER PANZER<sup>861</sup>. »Das ist die Straße von Berlin nach Moskau, von Moskau nach Berlin, nach Prag, nach Budapest.« (SUSCHKE 502) Müller schwebt vor, die Geschichte des Ostblocks als militärische, juristische und moralische Folge des Krieges zu beschreiben. Heraus kommt ein Text, der Elemente der Lehrstücks, der Tragödie (inklusive des Satyrspiels) sowie des Langgedichts vereint. Die Dialogstruktur ist in

---

<sup>858</sup> »... nur was nicht aufhört wehzutun, bleibt im Gedächtnis [...]. Es ging niemals ohne Blut, Martern, Opfer ab, wenn der Mensch es nötig hielt, sich ein Gedächtnis zu machen; die schauerlichsten Opfer und Pfänder (wohin die Erstlingsopfer gehören), die widerlichsten Verstümmelungen (zum Beispiel die Kastrationen), die grausamsten Ritualformen aller religiösen Kulte (und alle Religionen sind auf dem untersten Grunde Systeme von Grausamkeiten) - alles das hat in jenem Instinkte seinen Ursprung, welcher im Schmerz das mächtigste Hilfsmittel der Mnemonik erriet.« (Nietzsche-W 2, 803)

<sup>859</sup> »Eure Vornehmheit sei Gehorsam! Euer Befehlen selber sei ein Gehorchen! / Einem guten Kriegersmanne klingt ›du sollst‹ angenehmer als ›ich will‹. Und alles, was euch lieb ist, sollt ihr euch erst noch befehlen lassen.« (Nietzsche-W 2, 313) »Dies aber ist das dritte, was ich hörte: dass Befehlen schwerer ist, als Gehorchen. Und nicht nur, dass der Befehlende die Last aller Gehorchenden trägt, und dass leicht ihn diese Last zerdrückt; – / Ein Versuch und Wagnis erschien mir in allem Befehlen; und stets, wenn es befiehlt, wagt das Lebendige sich selber dran. / Ja noch, wenn es sich selber befiehlt: auch da noch muss es sein Befehlen büßen. Seinem eignen Gesetze muss es Richter und Rächer und Opfer werden. / Wie geschieht dies doch! so fragte ich mich. Was überredet das Lebendige, dass es gehorcht und befiehlt und befehlend noch Gehorsam übt?« (Nietzsche-W 2, 370)

<sup>860</sup> Nietzsche-W 2, 327

<sup>861</sup> Der Titel der französischen Textausgabe lautet entsprechend LA ROUTE DE CHARS (s. a. SUSCHKE 502).

den Textkorpus zurückgenommen. Es darf bezweifelt werden, ob BILDBESCHREIBUNG, wie Müller selbst nahe legt, »ein Autodrama« ist, »ein Stück, das man mit sich selbst aufführt« (KOS 342). In jedem Fall wird Eke der WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE nicht gerecht, wenn er sie als »Diskurs der Erinnerung auf der Bühne eines inneren Kopf-Raum-Theaters«<sup>862</sup> verorten will. Zwar sind die Figuren lediglich Zitate eines Erinnerungsdiskurses, der in nüchternen, zuweilen stolpernden Blankversen das verdrängte Gedächtnis des deutschen Sozialismus nachzeichnet, doch präsentiert das Ich dieser Textteile allein schon aufgrund der intertextuellen Anlage des Textkorpus keinen Innerlichkeitsdiskurs, sondern lässt Erinnerung im kollektiven Feld sozialer Praxis stattfinden. Wenn Müller mit Blick auf die RUSSISCHE ERÖFFNUNG betont, »der Platz des Zuschauers ist zwischen Waffe und Ziel«, wird die Kollektivität des Rezeptionsprozesses – wie im Lehrstück – geradezu zur Voraussetzung des Textverständnisses erklärt. Gerade in den beiden ersten Teilen der WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE wird zudem die kultische Funktion der Findung neuer Rechtsprinzipien angesichts einer ungesicherten, weil neuen Moral verhandelt, die soziale Interaktion dringend voraussetzt.

Müller beklagt, die Geschichtsschreibung sei rechten wie linken Apologeten überlassen worden, die Geschichte jeweils im Namen der ihnen geläufigen Ideologien subsumiert hätte. Allein in der Trivilliteratur seien die eigentlichen Einschnitte beschrieben worden, die katastrophalen wie weitreichenden Folgen dieses »letzten Krieges um Arbeitskräfte« (s. a. KOS 347). »Der Zweite Weltkrieg war auch eine deutsche Tragödie. Das Tempo der linken Verdrängung stand in beiden Nachkriegsdeutschland dem der rechten nicht nach. Ich kenne keinen bedeutenden Roman, in dem die Trecks ein Thema sind, nur Dokumente und Berichte, oder die Schrecken der Befreiung. Das Tempo des Vergessens schafft ein Vakuum. Die westdeutsche Linke hat sich an Auschwitz erinnert, nicht an Stalingrad, eine Tragödie von zwei Völkern, dann kam als nächstes der Vietnam- Krieg. Im Osten war die Unschuld Staatsräson, ein Volk von Antifaschisten. Dabei waren die Trecks eine Völkerwanderung von ungeheuren Dimensionen. Diese, wie immer du es nennen willst, Vertreibung, Flucht, Umsiedlung – ein ungeheurer Einschnitt in europäische Geschichte. Aber das kommt nicht vor in der deutschen Nachkriegsliteratur, nur bei Konsalik, nur in der Trivilliteratur.« (KOS 345f.) Doch auch Müller schert sich, abgesehen von einer Randpassage in seinem frühen Stück DIE UMSIEDLERIN, wenig um diese Dimension des Krieges. Vorlage für die beiden ersten Teile von WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE ist der gleichnamige Roman von Alexander Bek (1953, deutsch 1962). Als Müller Beks Roman Anfang der sechziger Jahre in die Hände fällt, interessiert ihn vor allen Dingen »[d]ie Erschießung eines Soldaten wegen Desertion bei einem fingierten Angriff, ein juristisches Problem« (KOS 346), stoffliche Grundlage des ersten Teils der WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE und zwar als »Gegenentw[urf] zum Homburg« (HMA 5328). Im zweiten Teil ist es »die Außerkraftsetzung der Sowjetordnung in einer Ausnahmesituation« (KOS 347). Dass dieser latent antistalinistische Ansatz sowohl im Roman Beks als vor allem auch bei Müller in den Teilen III–V nicht zum Tragen kommt, macht das eigentliche Dilemma der sozialistischen Entwicklung aus. Die Übertretung des geltenden Kriegsrechts durch den Kommandanten wird im ersten Teil des Stückkomplexes zum zentralen Problem: »Der Leutnant fragte Haben wir das Recht / Ich sagte Mein Befehl wird ausgeführt / Und war es Unrecht soll man mich

---

<sup>862</sup> Eke 1999, 230

erschießen« (W 5 93) Das geltende Kriegsrecht dürfe in diesem konkreten Fall keine Anwendung finden, weil der Angriff auf eine affektive Fehlhandlung des Kommandeurs angesichts der um sich greifenden Angst seiner Truppe vor dem (bislang imaginären) Feind zurückzuführen ist (»Ich zielte auf den Fluss und schoss den Gurt leer / Als wärs ein deutscher Fluss«, W 5 90). Es handelt sich um einen Widerstreit zwischen (geschriebenem) Recht und einem moralisch übergeordneten, situationsbedingten Recht der Notwendigkeit, das indes auf Subversion beruht. Die Frage: »Braucht es einen Toten / Oder den Blick auf einen solchen Tod / Damit aus einem Bataillon ein Bataillon wird« (W 5 93f.). Das Stück beantwortet die Frage mit ja. Allerdings führt es diese Entscheidung nicht auf eine moralische Legitimation zurück, sondern rückt die Problematik der Entscheidung selbst ins Zentrum der Darstellung. Denn offenbar geht es weniger um das Delikt der Desertion, als um die Statuierung eines Exempels vermittelt eines Gründungsmords im Sinne von MAUSER: »Was zählt ist das Beispiel, der Tod bedeutet nichts« (W 4 253). Die Erschießung des Gruppenführers erscheint dem Kommandeur als einziger Ausweg aus der Erstarrung, die »der General der Angst heißt« (W 5 88), über seine Truppe verhängt hat. »Ich wusste nur der Schrecken treibt die Angst aus« (W 5 90), begründet der Kommandant die zweifelhafte Methode des fingierten Angriffs, die ihn in eine reale Entscheidungssituation zwingt. »So ging den ersten Schritt mein Bataillon / Auf unserm Weg von Moskau nach Berlin / Und immer geht der Tote meinen Schritt« (W 5 96). Das auf dem Stellvertreterprinzip beruhende Opfer ermöglicht den Erfolg des Projekts. Damit ist der Sieg letztendlich diskreditiert. Anders als in Kleists Drama PRINZ FRIEDRICH VON HOMBURG, wo der Rechtskonflikt am Ende des Stücks durch den souveränen Herrscher selbst aufgelöst wird, bleibt der Konflikt bei Müller bestehen. Auch hat der Kommandeur den Erschießungsbefehl, anders als in MAUSER, gegen das Einverständnis des Delinquenten durchgesetzt. Die Identifikation des Kommandanten mit dem Opfer kann als Versuch gefasst werden, die inkommensurable Schuld, die dem Sieg über den Feind als unerlässliche Bedingung voranging, nicht vergessen zu machen.

In KRIEG OHNE SCHLACHT geht Müller auf diese Problematik nicht weiter ein. Stattdessen analysiert er den Zusammenhang zwischen Individuum und Masse, beziehungsweise dessen ökonomische und militärische Implikationen. Ausgehend von dem Hinweis, dass der Kommandeur in Beks Roman – die Figur des Kasachen Momysch-Uly – ein Asiat ist, konstatiert Müller: »Russland ist asiatisch geprägt, die erste Qualität ist die Quantität, die Masse setzt die Menschenrechte außer Kraft, sie sind nicht einmal mehr ein Privileg, wie in den Demokratien. Asien kann das Individuum nur über die Marktwirtschaft entdecken, die es in den Industrieländern gerade zum Verschwinden bringt. Der Zweite Weltkrieg war der letzte Krieg um Arbeitskräfte. Der Nationalsozialismus hat mit dem Holocaust die deutsche Industrie und ihre Wehrmacht um den Sieg gebracht, Kriege sind heute eher ein Mittel zur Bekämpfung der Arbeitslosigkeit durch Schaffung von Arbeitsplätzen und Vernichtung von Arbeitskräften, Kriege um neue Technologien.« (KOS 347) Die Passage liefert einen wichtigen Hinweis auf das Ungenügen Heiner Müllers am Text der autobiografischen Interviews. Sie findet sich als handschriftlicher Einschub im Manuskript (s. a. SUSCHKE 505a), umgeben von ebenso zahl- wie umfangreichen Streichungen. Auffällig ist Müllers Technik der Montage und die Bevorzugung des harten Schnitts, nicht zuletzt das kontroverse analytische Reflexionsniveau. Das Primat der

Ökonomie über die Militärmaschine<sup>863</sup> – auf die Spitze getrieben in den Vernichtungslagern der Nationalsozialisten, die maximale Ausbeutung der Arbeitskraft bei absoluter Minimierung der Lohnkosten garantierten (das Individuum wird sprichwörtlich bis aufs letzte Haar dem Produktionsprozess einverleibt) – macht Auschwitz zum Altar des Kapitals. Hier wird der Sieg der Wehrmacht einem irrationalen Rassenwahn geopfert, der die »Gesundschumpfung Deutschlands auf seinen ökonomisch potenten Kern« (GI 3 66) – die Bundesrepublik – nach sich zieht. In der Folge dienen die Kriege als Experimentierfelder zur Erprobung neuer Technologien. Verschwinde das Individuum in der westlichen Zivilisation zusehends in den Produkten, über die es sich definiert, erscheine Asien hingegen als grenzenloser Raum, in dem der Wert des Individuums positiv nur über seine Kaufkraft als Konsument zu erschließen sei. Wirkt das analytische Potenzial Müllers Aussage auf den ersten Blick eher blass, wird der Blick zugleich auf die Widerständigkeit des asiatischen Marktes gelenkt, die Chance/Hoffnung, dass sich der asiatische Markt weniger dem Kapitalismus modifiziere als umgekehrt das asiatische Virus den Kapitalismus infiziert. In der sozialistischen Prägung bleibt dieses Asien ein gesichtsloser Korpus und ein unerschließbarer Raum barbarischer Verhaltensweisen, denen aus Sicht der westlichen Welt kaum Verständnis, geschweige denn moralische Akzeptanz angetragen werden können. Doch entspringen dieser fremdartigen kollektiven Moral nicht nur die Ansichten eines General Schukow – »Wie räumt man ein Minenfeld? [...] mit den Stiefeln eines marschierenden Bataillons« (LV 46) –, sondern ebenso jene eines Kommandanten, der im Bauernopfer des Gruppenführers auch ein Teil seiner selbst preisgibt; oder wie Brecht den Konflikt in der MASSNAHME beschreibt: »Also beschlossen wir: jetzt / Abzuschneiden den eigenen Fuß vom Körper. / Furchtbar ist es, zu töten. / Aber nicht andere nur, auch uns töten wir, wenn es nottut / Da doch nur mit Gewalt diese tötende / Welt zu ändern ist, wie / Jeder Lebende weiß. / Noch ist es uns, sagten wir / Nicht vergönnt, nicht zu töten. Einzig mit dem / Unbeugbaren Willen, die Welt zu verändern, begründeten wir / Die Maßnahme.«<sup>864</sup>

WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE II: WALD BEI MOSKAU variiert den juristischen Konflikt des ersten Teils. Der Widerspruch zwischen gesetzmäßiger Ordnung und ihrer anarchischen Auflösung ergibt sich in diesem Fall aus der unrechtmäßigen Degradierung des Bataillonsarztes im Rang eines Hauptmanns durch den Kommandeur. Weil der »Doktor« mit seiner »medizinische[n] Hochschulbildung« – »Medizinische Hochschulbildung« ist zugleich die Überschrift des Romankapitels in Alexander Beks DIE WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE, dem Müller den Stoff entnimmt – den Sanitätszug mit den Verwundeten im Stich gelassen hat, soll er seine Rangabzeichen abnehmen und fortan als Soldat kämpfen: »Das Schlachtfeld Ihre Universität.« (W 5 204) Doch der Arzt insistiert auf der Einhaltung geltenden Kriegsrechts: »Sie / Haben kein Recht [...] / Er hatte recht [...] / gebunden waren

---

<sup>863</sup> Umgekehrt, jedoch ebenso nachvollziehbar, hatte Müller in einer für die Druckfassung der Autobiografie gestrichenen Passage argumentiert: »Ich glaube einfach, dass sich auch jetzt wieder herausstellt, dass die politischen und ökonomischen Mittel nicht mehr ausreichen, um den Standard der weißen Rasse zu halten, man braucht dazu militärische. Das gilt nach wie vor, wir leben immer noch in einem militärischen Jahrhundert, auch wenn es ein paar Jahre mal so aussah, als ob es ein ökonomisches sei. Aber es ist das Jahrhundert der Kriege oder ein Jahrhundert von Kriegen, es gab in diesem 20. Jahrhundert wesentlich mehr Kriege als im 19., viel mehr als im 18. Das Ökonomische ist ja nur ein[e] Oberfläche, aber darunter wird weiter marschiert, da drunter ist weiter Krieg. Es hat noch keinen Frieden gegeben in diesem Jahrhundert.« (SUSCHKE 504)

<sup>864</sup> Brecht-BFA 3, 124

meine Hände / Fest wie mit Ketten / An das sowjetische an unser Kriegsrecht« (W 5 201). Problematisch sind die Folgen des Verhaltens des Arztes für die Truppe vor allem deshalb, weil die Isolation von den Verwundeten dem Kollektiv das Potenzial authentischer Schmerzerfahrung entzieht, die dem eigenen Leiden einen Sinn verleihen würde. Die Schnitte in den kollektiven Korpus, die »Narben die nach Wunden schrein« (W 5 202), bedürfen der Verifizierung durch die tatsächlichen Opfer des Kampfes. Die Truppe bleibt, solange der Kampf dauert – und nur solange besteht die Truppe – auf ihre Verwundeten angewiesen: »Und jetzt marschieren wir zurück und suchen [...] / Den Sanitätszug [...] / Weil wir dem Feind nichts lassen keinen Mann / Kein Fahrzeug keine Waffe keinen Toten« (W 5 200). Stärker noch als im ersten Teil der WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE ist die Wiederherstellung der Ordnung an einen Akt der Anarchie gebunden, der nicht allein die Disziplin des ohnehin zersprengten Bataillons erschüttert und die Stellung des Kommandeurs zu unterlaufen droht, sondern Gefahr läuft, das Sowjetsystem selbst existenziell in Frage zu stellen. »Was wird aus der Sowjetordnung wenn / Ich das Gesetz in meine Hände nehme [...] / Und jeder ist sein eigener Kommandeur / Nach meinem Beispiel morgen wenn jetzt ich / Die Hände nicht mehr kommandieren kann / Und nehme das Gesetz unter den Stiefel« (W 5 201f.). Zusätzliche Schärfe wird dem Konflikt durch die Zwangslage der Einkesselung durch den Feind und den implizierten (Selbst-)Vorwurf an den Kommandeur verliehen, die Truppe überhaupt erst in Bedrängnis gebracht zu haben: »Der Bataillonsarzt hat den Sanitätszug / Im Stich gelassen der ihm anvertraut war / Aber wer hat das Bataillon geführt / In diesen Wald der keinen Ausgang hat / Als in die deutschen Panzer und Geschütze / Vielleicht solltest du auch dir selber gleich / Die Rangabzeichen von den Schultern reißen / Genosse Kommandeur der schlecht geführt hat« (W 5 203). »DU HAST UNS IN DEN TOD GEFÜHRT FÜHR NICHT MEHR« (W 5 202), heißt es in Anlehnung an Brechts FATZER, KOMM<sup>865</sup> am Kulminationspunkt des Stückes. Der Widerstreit zwischen der Anwendung des Kriegsrechts und seiner Außerkraftsetzung durch einen Akt anarchistischer Selbstjustiz im Namen der Moral seitens des Kommandeurs wird zum Schluss nicht aufgehoben. Mit dem Befehl des Kommandeurs, »Nehmen sie Ihre Rangabzeichen ab / Eh ich sie Ihnen von den Schultern reiße« (W 5 205), endet das Stück unversöhnlich und alle Fragen offen lassend. Folglich bleibt auch die Frage nach seinem Führungsanspruch und damit die nach der Legitimation eines jeden Führungsanspruchs letztendlich offen.

In KRIEG OHNE SCHLACHT versucht Müller eine nachträgliche Deutung, die über die Stückaussage hinausgeht. Er sieht in der rechtlich unzulässigen Handlungsweise des Kommandeurs »die Wiedergeburt des Revolutionärs aus dem Geist des Partisanen. Mag der Partisan in einer Industriegesellschaft ein Hund auf der Autobahn sein. Es kommt darauf an, wie viele Hunde sich auf der Autobahn versammeln. Vielleicht wird das im Text nicht deutlich, ist verdeckt von der Faszination durch die Logik des Krieges, der von den Toten lebt.« (KOS 347) Die einseitige Parteinahme für den subversiven Akt wiederholt sich in der Genese des Textes der Autobiografie. In einer Arbeitsfassung war noch vom (vermutlich unentscheidbaren) Kampf mit den divergierenden Rechtsstandpunkten in der Zerreißsituation des Krieges die Rede: »Dieser Text ist mein Nahkampf mit der Faszination der Logik des Krieges. Aber der Kampf wird nicht bemerkt, bei den meisten kommt nur die Faszination an.«

---

<sup>865</sup> Bei Brecht bildet die Variation des Verses »Verlass jetzt deinen Posten« (Brecht-BFA 10, 511) quasi den Refrain am Ende einer jeden Strophe des ersten Gedichtsteils: »Verlass den alten Posten« (Brecht-BFA 10, 510f.); »Verlass den Posten« (Brecht-BFA 10, 511); »Beziehe den neuen Posten« (ebd.).



(SUSCHKE 506) Die Faszination ist Ausdruck des, wie Müller immer wieder betont, notwendigen Einverständnisses mit dem Material (s. a. KOS 289). Nur eine Frage revolutionärer Selbstverständigung kann im Stück selbst scheinbar beantwortet werden: »Die Sowjetordnung dachte ich wo bleibt sie / Wenn die Sowjetunion verschwunden ist [...] / Der Boden unter deinen Stiefeln ist / Sowjetunion die Sowjetordnung lebt / In deinem Herzen und in deinem Kopf / Und wenn auf der verbrannten Erde nur noch / Die leeren Panzer aufeinander krachen / Und wenn wir in den Wolken weiter kämpfen / Wo das Gedächtnis unsrer Toten lebt« (W 5 204). Die Passage spiegelt das Dilemma des Autors wider, den absurd heroischen Versuch, »eine Fahne, die man auf dem Boden der Tatsachen nicht mehr hoch halten kann, an die Wolken zu nageln.« (KOS 348) Müller selbst betont in diesem Zusammenhang den Illusionscharakter der späten Hoffnung auf das Tauwetter in der Führungsspitze der KPdSU. Im Sinne einer hypothetischen Legitimation für die eigene Arbeit kam diesem »Prinzip Hoffnung« (Bloch) zeitweilig sogar der Stellenwert einer poetologischen Funktion zu: »Auch für mich war Gorbatschows Programm zu Anfang ein Hoffnungssignal für das scheiternde Unternehmen ›Sozialismus‹, die Illusion von der Reformierbarkeit des Systems hat schon eine Weile gedauert, beinahe bis zum dritten Teil von WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE, 1986. Wenigstens hat sie für die ersten beiden Teile ausgereicht. Eine Arbeitsillusion, oder das, was Rilke ›herbeirühren‹ genannt hat. Ich habe versucht, eine Hoffnung zu denken. Aber man schreibt mehr, als man denkt, und andres. Ich hatte bei der ›Berliner Begegnung 1981‹ einen sehr skeptischen Text vorgetragen der vor lauter Hoffnung kaum verstanden wurde, mit der neuen Alternative: Untergang oder Barbarei. Als ich anfang, WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE zu schreiben, war das ein Versuch, eine Bewegung aufzunehmen, die vielleicht den Untergang oder die andre Barbarei noch hätte aufhalten können. Was ich geschrieben habe, ist ein Nachruf, auf die Sowjetunion, auf die DDR. Das begann im zweiten Teil mit dem Zitat der Katalaunischen Schlacht: ›Und wenn wir in den Wolken weiter kämpfen‹.« (KOS 348) Müllers Diskussionsbeitrag auf der »Berliner Begegnung« im Dezember 1981 ist integraler Bestandteil der Autobiografie. Der Text ist im Materialanhang von KRIEG OHNE SCHLACHT als »Dokument 17« ausgewiesen. Im Rahmen des »Internationalen Gesprächs der Schriftsteller«, das Anfang Mai 1987 in Ostberlin stattfand (»Dokument 18«), sprach Müller sogar von der »Renaissance einer Hoffnung, die mit den Namen Lenin und Trotzki verbunden war und von Stalin auf Eis gelegt wurde.« (KOS 412) In Müllers Konstruktion erscheint das Tauwetter als unmittelbarer Anschluss an »die Hoffnung des Oktobers« (gemeint ist die Revolution von 1917), die in der »Einheit von Gleichheit und Freiheit« (ebd.) bestanden habe. Er warnt davor, das Programm Gorbatschows als Annäherung an den Westen zu (miss)verstehen. Es gehe »im Gegenteil um die Herausbildung des anderen, um die wirkliche Alternative zum Kapitalismus, nicht um das Aufgeben von Positionen, sondern um die Eroberung der einzigen Position, die Zukunft möglich macht.« (KOS 413) Dass Gorbatschows Programm vor allen Dingen ein letztes Aufbäumen des Kolosses Sowjetunion vor dem ökonomischen Kollaps ist, verschweigt Müller aus guten Gründen. Die Reformierbarkeit des Systems erweist sich – wie die Wahlergebnisse 1990 verdeutlichen – als Fata Morgana einiger (weniger) Intellektueller. Sie müssen in der Folge feststellen, wie ihrem Trugbild der Boden unter den Füßen entschwindet, bis es im Nichts schwebt oder »an die Wolken« genagelt werden muss. Müller sah in dieser Sakralisierung der Utopie eine Chance ihrer Rettung. Das sinnbildliche Bündnis mit den Toten ist ein Indiz dafür. Die Notwendigkeit ihrer Wiederkehr war ihm, ebenso wie die Gewissheit einer »Renaissance des Sozialismus«, kein fremder Gedanke. Im Entwurf eines

Briefes an Michail Gorbatschow vom 30. Dezember 1992 schreibt Heiner Müller: »Ich bedauere, dass ich es nicht erleben werde, aber ich bin sicher, dass es in 50 Jahren eine Renaissance des Sozialismus geben wird – der Leninismus/Stalinismus war eine falsche Anwendung – und was die Verbrechen betrifft: die Inquisition war schlimmer: sie wurde gemacht von den besten Köpfen Europas, aber das Christentum hat überlebt.« (W 8 434)

WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE III: DAS DUELL bezieht sich auf die Ereignisse des 17. Juni 1953. Im Namen des Streikkomitees von seinem Stellvertreter aufgefordert seinen Posten zu räumen, wartet der Leiter des »VEB OKTOBER oder FORTSCHRITT« (W 5 215) auf das Eintreffen der sowjetischen Panzer. Die Folie des Stücks bildet Anna Seghers' gleichnamige Erzählung. Der Kommunist Bötcher setzt dort im Zuge der Bildungsreform seinen Schützling, den Arbeiter Helwig, an der Arbeiter- und Bauernfakultät gegen den Widerstand des Professors Winkelfried durch, der ihn während der NS-Diktatur durch seine Unterschrift ins KZ gebracht hatte: »Im Hörsaal Dresden Neunzehnvierunddreißig / Draußen marschierte die SA Wir hockten / Über den Formeln Dann die Unterschrift / Man hielt uns das Papier unter die Nase / JUDEN UND KOMMUNISTEN AUS DEM HÖRSAAL / Wer schreibt der bleibt / Du hast die Mathematik / Gewählt Mein Studium war das Zuchthaus und / Das Einmaleins des Überlebens meine / Mathematik zwanzig Semester lang.« (W 5 217) Bötcher hat jedoch nicht nur gegen die intellektuelle Impertinenz des Professors zu kämpfen, sondern ebenso schwer gegen die Resignation Helwigs, der Winkelfrieds Vorurteil (»Es ist genetisch / Der eine hat es und der andre nicht«<sup>866</sup>) verinnerlicht hat und also Zeugnis davon ablegt, welche tiefe Spur die Jahrhunderte lange Unterdrückung in den Menschen hinterlassen hat. Mit der bestandenen Prüfung des Arbeiters Helwig erbringt Bötcher den Beweis gegen Winkelfrieds in bürgerlichen Ressentiments verhaftete Behauptung einer Zwei-Klassen-Bildung und verschafft sich dadurch verspätet Genugtuung für die Jahre im Lager. »Es war wie ein Duell mein Feind sein Prüfer / Der mir durch seine Unterschrift voraus war / Zwanzig Semester Mathematik / Und meine Waffe er dem sie nicht in den Kopf ging.« Anders als bei Seghers, wo Helwig am Schluss der Erzählung seinem toten Mentor eine Referenz erweist, reicht der Stellvertreter seinem Chef im dritten Teil der WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE als Abgeordneter des Streikkomitees wie Nero dem Seneca den Schierlingsbecher in Form des demontierten Türschilds mit der Aufschrift »DIREKTOR« (W 5 215). In der Auseinandersetzung zwischen dem Leiter und seinem revoltierenden Ziehsohn kündigt sich auch der politische Generationenkonflikt zwischen den Nutznießern des Systems und seinen Erbauern an, die ihre Handlungen durch die während der NS-Zeit ertragenen Demütigungen legitimiert sehen. 1989 führt dieser Konflikt zum Zusammenbruch der politischen Ordnung: »Der Riss zwischen den Generationen in der Führungsschicht war die Initialzündung für die Implosion des Systems.« (KOS 351) In DAS DUELL wird der avisierte Machtwechsel indes nicht vollzogen. Sekundiert vom Kettenrasseln der heranrückenden sowjetischen Panzer setzt der Stellvertreter seine Unterschrift unter die ungesäumt verfasste Selbstkritik: »Wer schreibt der bleibt« (W 5 220). Die Unterschrift zitiert diejenige des Professors, die den Direktor ins KZ gebracht hatte. Das Déjà-vus lässt den Widerruf des Stellvertreters im Lichte des Verrats unter der NS-Herrschaft erscheinen. Die Panzer des Großen Bruders wiederholen den

---

<sup>866</sup> W 5 216. In der Erzählung DAS DUELL von Anna Seghers äußert Winkelfried gegenüber Bötcher: »Unsre Prüfung bringt eine natürliche Auswahl. Da wird sich herausstellen, wer das Recht auf die Hochschule hat, wer nicht. So ist das.« (Anna Seghers: Das Duell. In: Das Schilfrohr. Erzählungen 1957–1965. Berlin 1994. 248–280, hier 264)

Gewaltakt durch die Nationalsozialisten. »Und als ich seinen Rücken sah / Gekrümmt auf das Papier auf meinem Schreibtisch / [...] Sehnte ich mich zurück in meine Zelle / Im Zuchthaus Brandenburg zum erstenmal / Einen Herzschlag lang« (ebd.). Dass dieser Herzschlag auch im Sinne eines Infarkts zu verstehen ist, der die Zerrissenheit des deutschen Kommunismus angesichts der gegen die Arbeiter auffahrenden Sowjetpanzer am 17. Juni kennzeichnet, wird in der Metaphorik deutlich, mit der die Panzer begrüßt werden: »Wir werden wieder an die Brust genommen / Die Amme ist schon unterwegs Sie fährt / T Vierunddreißig« (W 5 219). Im Bild der Amme wird die politische Unmündigkeit der deutschen Kommunisten ins Groteske verzerrt. Die Gewaltstruktur des stalinschen Patriarchats kehrt in den Tanks als nährenden Mutter wieder und verhindert damit, wie es eingangs heißt, »vielleicht das erste Jahr / Vom letzten Krieg Wenn uns die Panzer nicht / Zum zweitenmal wieder geboren hätten« (W 5 215). So erfüllen die »Russenpanzer« gleichzeitig die Funktionen eines Garanten des atomaren Gleichgewichts als auch diejenige des »Geburtshelfer[s] der deutschen Republik« (W 5 219): »Hab ich gesagt Stalin ist tot Heil Stalin / Da kommt er das Gespenst im Panzerturm / Unter den Ketten fault die Rote Rosa / Breit wie Berlin Wir sind die Totengräber.« (W 5 220) Im Angesicht der Niederwerfung des Aufstandes erkennt der Kommunist seine Rolle – tragische Ironie der Geschichte – in der des Totengräbers der kommunistischen Utopie. Das von ihm geleitete Unternehmen »VEB OKTOBER oder FORTSCHRITT« ist in der Panzerung des Status quo erstarrt. Die Arbeit am Fortschritt bleibt hohle Phrase: Sie besteht – und darin gleicht sie strukturell der Lohnarbeit im Kapitalismus – ausschließlich in der Reproduktion der eigenen Arbeitskraft. Müller kennzeichnet diese Tatsache durch die Verfremdung der Präposition. Mit dem abgeschraubten Türschild und der Selbstkritik des Stellvertreters in der Tasche kehrt der Direktor zur Tagesordnung zurück: »Dann gingen wir zurück in unsre Arbeit.« (ebd.) Ursachen und Folgen der politischen Ereignisse, die den Anstoß zu einer produktiven Auseinandersetzung hätten bilden können, werden damit von vornherein komplett ausgeblendet. Dieser Tatsache wird durch die Tilgung des Tages im Kalenders Rechnung getragen, auf die der Stückanfang rekurriert: »Das war im Juni in dem schwarzen Monat / Im fünften Jahr der Republik Den wir / Gestrichen haben aus unserm Kalender« (W 5 215) Dass Müller diesen Tag ins Zentrum seiner Stückfolge stellt, ist ein deutlicher Hinweis auf den Stellenwert, den Müller weniger dem Ereignis selbst als vielmehr der versäumten Auseinandersetzung darüber beimisst. Das Schweigen über die Fehler erweist sich als die Erbkrankheit des Systems, denn es tradiert die Fehler der vorangegangenen Epochen. Angesichts eines solchen zyklischen Geschichtsverlaufs macht der Begriff »Fortschritt« keinen Sinn. Die Erinnerung an den 17. Juni 1953 aus der Perspektive von 1986 erscheint in der Tat eher dem Charakter eines Requiems zu entsprechen, als der Entzündung eines fruchtbaren politischen Diskurses zu dienen. Entsprechend formuliert Müller in KRIEG OHNE SCHLACHT: »WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE III bis V sind meine letzten drei Szenen zur DDR. Das Schreiben ging sehr schnell, es wurde leichter, je mehr die DDR an Gewicht verlor, an Legitimation.« (KOS 349) Es ist deshalb von zentraler Bedeutung, dass Müller die Problematik nicht an den politischen Verwerfungen der fünfziger Jahre, insbesondere Stalins Tod im März 1953 exemplifiziert, sondern an das Paradigma der nationalsozialistischen Herrschaft knüpft und damit als Folge des Zweiten Weltkriegs kenntlich macht. In einer handschriftlich ins Manuskript seiner Autobiografie eingefügten Passage (s. a. SUSCHKE 507a) beschreibt Müller, dass die in den Konzentrationslagern der Nazis sozialisierten Kommunisten der DDR-Führung nicht nur im tragischen Sinne als »Totengräber« der von ihnen repräsentierten Idee zu sehen sind, sondern

selber als Puppenspieler in einem grotesken Totentanz mitwirken: »Die DDR bezog ihre Legitimation zunehmend nur noch aus den Toten, Heinar Kipphardt beschrieb mir nach dem Begräbnis von Ernst Busch den Tenor der Grabreden: Jetzt ist er unser, jetzt gehört er uns.« (KOS 349) Der »Griff des Staates nach den Toten« (WT 106) erfährt in der Verteidigung des »antifaschistischen Schutzwalls«, wie die innerdeutsche Grenze im offiziellen Jargon der SED-Ideologie bezeichnet wurde, eine Wendung ins Ungeheuerliche. Die völlige Sinnentleerung der kommunistischen Idee komme demzufolge in der Verfügung des Staatsapparates über die tot(geschwiegen)en Maueropfer zum Ausdruck. »Der Beweis für die Existenz der DDR, seit der Ablehnung von Stalins Tauschangebot: »Deutschland gegen Neutralität« durch Adenauer beziehungsweise die USA nur noch militärisches Glacis der Sowjetunion, war zuletzt nur noch die Grenze, die Toten an der Mauer, dem Mausoleum nicht nur des deutschen Sozialismus, ihre letzte perverse Legitimation als Staat.« (ebd.) Die DDR ein Reich des Todes, die deutsch-deutsche Grenze eine Zeitmauer, die die Toten staut. Als WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE III 1987 in »Theater der Zeit« abgedruckt und kurz darauf in am Hans-Otto-Theater in Potsdam (in KRIEG OHNE SCHLACHT ist vom dritten Stock der Volksbühne die Rede) uraufgeführt wird, weiß Müller, dass auch des Staates letztes Stündlein bald geschlagen haben wird: »Das Manuskript hätte sogar bei Honecker auf dem Tisch gelegen, niemand wollte mehr entscheiden. Das war Ende 1987, und da wusste ich: Es ist zu Ende. Wenn sie nicht mehr verbieten können, ist es aus.« (KOS 349f.)

Zum vierten Teil von WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE findet sich in KRIEG OHNE SCHLACHT lediglich eine Aussage zur strukturellen Beschaffenheit des Textes: »Dass in WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE die Farce (KENTAUREN) vor der Tragödie (DER FINDLING) steht, konnte ich 1987 nicht begründen. Heute scheint es mir die Norm. Im Drama seit Shakespeare steckte die Farce im Bauch der Tragödie, mit dem Bankrott der sozialistischen Alternative geht die Ära Shakespeares zu Ende, und im Bauch der Farce lauern die Tragödien.« (KOS 344) Die Aussage bezieht sich auf einen Satz in den Anmerkungen zu WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE V. Dort heißt es: »Das Satyrspiel KENTAUREN beschreibt die Tragödie als Farce.« (W 5 247) Allerdings versucht die Darstellung der Autobiografie eine geschichtsphilosophische Konkretisierung der in den Anmerkungen vorgenommenen formal-ästhetischen Gattungszuschreibungen. Waren die komischen Brechungen in Shakespeares Tragödien und in deren Nachfolge für gewöhnlich als Spiegelungen der tragischen Konflikte ins Burleske angelegt, sieht Müller mit dem Untergang des Ostblocks und der daran geknüpften Preisgabe einer konkreten Arbeit an der gesellschaftlichen Emanzipation des Menschen die Tragödie im Spiegel der Farce aufblitzen. Wie die Tragödien des Euripides auf die Auflösung der Demokratie in der attischen Polis mit dem Einbruch der Komödie reagieren<sup>867</sup>, zeigt Müllers Satyrspiel den ins Groteske entstellten tragischen Konflikt (»Farce in Kostümen of tragedy«, W 5 339) angesichts der Aushöhlung des Machtanspruchs einer in der eigenen Ideologie befangenen »Arbeiterklasse«. Das Stück setzt ein mit einem spiegelbildlichen Zitat Franz Kafkas Erzählung DIE VERWANDLUNG, auf die Müller im Untertitel des Stückes explizit verweist: »Ein Greuelmärchen aus dem

---

<sup>867</sup> Die Vermischung tragischer und komischer Handlungselemente in der Tragödie wird als »palintonos harmonia« bezeichnet, als spannungsreiche »gegenstrebige Harmonie« (Seidensticker 1982, 11) oder »entgegengesetzte Spannung« (Zimmermann 1986, 26). Seidensticker bezeichnet die »palintonos harmonia« auch als »spannungsreiche Identität und wechselseitige Steigerung von Komik und Tragik«, als »Kontraste, die sich gegenseitig steigern« (Seidensticker 1982, 244f.).

Sächsischen des Gregor Samsa« (W 5 229). Während sich die topografisch präzisierte Genrebezeichnung nicht auf den ersten Blick erschließt, liegt der Kafka-Bezug klar auf der Hand. Kafkas Protagonist erwacht nach einer ruhelosen Nacht aus dem Schlaf, um festzustellen, dass er eine grauenhafte Metamorphose durchgemacht hat: »Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt.«<sup>868</sup> In Müllers Stück erwacht ein Oberst der Staatssicherheit in einen Traum hinein, der ebenso ausweglos erscheint: »Ich hatte einen Traum Es war ein Alptraum / Ich wachte auf und alles war in Ordnung.« (W 5 231) Die Utopie des Apparates, der den Menschen auf die Parameter »Ordnung«/»Sicherheit« und »Bewusstsein« reduziert, wird zum Horrorszenario. »Kein Vorfall keine Ordnungswidrigkeit / Und kein Verbrechen Unsre Menschen sind / Wie sie im Buch und in der Zeitung stehn.« (ebd.) Der Dialektik des Apparates zufolge stellt jedoch die generelle menschliche Unzulänglichkeit die einzige Daseinsberechtigung der Staatssicherheit dar, ihr »täglich Brot« (W 5 232). »die Mutter / Der Ordnung ist die Ordnungswidrigkeit / Der Vater der Staatssicherheit ist der Staatsfeind / Und wenn das Licht in allen Köpfen brennt / Bleiben wir sitzen auf unserm Bewusstsein.« (W 5 231) Diese »dia / Lektische Einheit« (W 5 231f.) ist die tragische Crux eines Systems, das sich die Verbesserung des Menschen und also die Abschaffung seiner Fehler auf die Fahnen geschrieben hat. Zugleich spiegelt sich in dem Konflikt der Anspruch eines Schreibens, das potenziell an der eigenen Überwindung arbeitet. Was der Oberst über den Staat sagt, kann als Selbstkommentar Müllers zum eigenen Schaffen gelesen werden, denn der Untergang des Staates (und nicht – wie im Stück – seine Vollendung) stürzt den Autor in eine existenzielle Schaffenskrise, die im *writer's block* (s. a. W 1 257–263) an ihrer eigenen Überwindung hart arbeiten muss. In Anlehnung an Carl Schmitts BEGRIFF DES POLITISCHEN<sup>869</sup>, Bertolt Brechts FATZER, KOMM<sup>870</sup> und Shakespeares RICHARD III.<sup>871</sup> formuliert der verzweifelte Funktionär: »Der Staat ist eine Mühle die muss mahlen / Der Staat braucht Feinde wie die Mühle Korn braucht / Der Staat der keinen Feind hat ist kein Staat mehr Ein Königreich für einen Staatsfeind Wer / Wenn alles hier in Ordnung ist braucht uns« (W 5 232). Infolge dieser Einsicht schickt der Beamte jenen Untergebenen, der ihn von dem katastrophalen Eintreten des Idealfalls in Kenntnis gesetzt hatte, zur Bewährung in die (Fehler-)Produktion. Um die Unordnung wieder herzustellen, opfert er ihn an der »Front der Dialektik« (W 5 234). Die vermeintliche Lösung des Widerspruchs führt indes umso tiefer ins Herz der Finsternis einer derart radikal betriebenen Dialektik der Aufklärung. Sie gipfelt in der eigentlichen Metamorphose, der Geburt des modernen Kentauren aus dem Geiste der Identifikation des Funktionärs mit der Funktion: »Und als ich aufstehn wollte [...] / Durchzuckte mich ein Schmerz wie eine Schweißnaht / Ich war mit meinem Schreibtisch fest verwachsen / Und fest mit mir verwachsen war mein Schreibtisch« (ebd.) Das wieder hergestellte dialektische Gleichgewicht beschert dem Apparat jedoch keinen reinen Tisch, sondern den leeren. Was bleibt sind die

---

<sup>868</sup> Kafka-GW 5, 57

<sup>869</sup> »Politisches Denken und politischer Instinkt bewähren sich also theoretisch und praktisch an der Fähigkeit, Freund und Feind zu unterscheiden. Die Höhepunkte der großen Politik sind zugleich die Augenblicke, in denen der Feind in konkreter Deutlichkeit als Feind erblickt wird.« (Schmitt 1987, 67)

<sup>870</sup> »Lass dir die Ordnung gefallen, Ordner. / Der Staat braucht dich nicht mehr / Gib ihn heraus.« (Brecht-BFA 10, 513)

<sup>871</sup> »A horse! a horse! my kingdom for a horse!« (William Shakespeare: Richard III. In: The illustrated Stratford Shakespeare. London 1982, 583)

Sterilisatoren der Dienstvorschrift: »Kein Alkohol im Dienst Rauchen verboten / Besondere Vorkommnisse keine Ordnung / und Sauberkeit Und Sicherheit Und Sau / Bedienung Eine Akte zum Verzehr / Und einen Schreibtisch zur Reproduktion / Berkeit und Sicherheit und Sau Was knackt / In unserm Holz He Ist der Wurm drin Hilfe« (W 5 236) Der mit Ideologie nicht beizukommenden Kreatur, die das Stottern im Text auslöst, wird allein die Kraft beigemessen, den Leerlauf des hygienischen Zirkels klinischer Ideologieproduktion zu sprengen. Oder verkörpert der Wurm nur die augenfällige Wiederkehr des Verdrängten im Zentrum der Verdrängung an der Schweißnaht zwischen Funktionär und Funktion?

Wurde die Abwesenheit der Panzer im vierten Teil der WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE durch die Panzerung des Funktionsträgers mit seinem Schreibtisch, den Dienstvorschriften, und einer ihrer Substanz beraubten Dialektik kompensiert, kehren sie in DER FINDLING, dem letzten Text der Stückfolge, auf breiter Front wieder, um den letzten Versuch eines reformierten Sozialismus – den »Prager Frühling« als Einlösung des roten Oktobers von 1917 – niederzuwalzen. Der Adoptivsohn eines kommunistischen Funktionsträgers, der im KZ der Fähigkeit beraubt wurde, legitimen Nachwuchs zu zeugen (»Ich kam aus dem Lager / Zerprügelt mein Geschlecht Kein Kind mehr Du / Warst meine Zukunft«, W 5 241), solidarisiert sich 1968 mit den Aufständischen und wird dafür von seinem Adoptivvater der Staatssicherheit übergeben. Verteidigt der Vater die Panzer des sozialistischen Bruderblocks als einzige Garanten der Aufrechterhaltung der kommunistischen Idee als Bollwerk gegen den Ansturm der kapitalistischen Warenwelt – »Uns alle hätten sie schon aufgehängt / Wenn wir die Panzer nicht im Rücken hätten« (W 5 241f.) – vermag der Ziehsohn darin lediglich die Pervertierung einer Idee zu erkennen: »Mit Panzerketten auf den Leib geschrieben / Habt ihr sie UNSERN MENSCHEN eure Sache« (W 5 241). Die Spur der Panzer verläuft mitten durch das familiäre Wohnzimmer. Dem Krieg des Vaters gegen die Revolten des Sohnes (»lange Haare Jeans und Jatz«, ebd.) und dessen Trauer um einen auf der Flucht in den Westen erschossenen Freund (»Gefallen an der Mauer Stalins Denkmal / Für Rosa Luxemburg«, W 5 243) steht der Krebs der Stiefmutter (»Ihr Krebs du kannst Genosse zu ihm sagen«, W 5 242) und der versuchte Suizid des Ziehvaters im Jahr des Mauerbaus, dem auf einer Parteiversammlung politisch das Genick gebrochen wurde, gegenüber. Angesichts der Preisgabe seines kommunistischen Ideals greift er zur Dienstwaffe. Doch der Sohn zwingt den Vater, den selbst geschaffenen Widerspruch auszuhalten: »Und dein Augenblick / Der Wahrheit IM SPIEGEL DAS FEINDBILD war / Dein letzter Augenblick Der Maskenball / Der toten Avantgarde dein letzter Film« (W 5 245). Doch im Gegensatz zu den ersten drei Teilen der WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE intendiert der Erinnerungsdiskurs in FINDLING das Vergessen – allein neunmal wird die rituelle Textzeile VERGESSEN UND VERGESSEN UND VERGESSEN repetiert, die den zweiten Teil des Textes strukturiert. Die permanente Wiederholung kennzeichnet das selbst auferlegte Vergessen-Müssen, das ein Nicht-Vergessen-Können impliziert. In diesem Spannungsfeld werden die Traumata des Kommunismus transportiert, die vergeblichen und/oder fragwürdigen Versuche seiner Ansiedlung im Reich der Empirie. Das Gespenst des Kommunismus geht jedoch nur dort noch um, wo es die offiziellen Verwalter der Idee mit Stumpf und Stiel auszurotten gedachten: »Die Geisterstädte / VERGESSEN Kronstadt Budapest und Prag / Wo das Gespenst des Kommunismus umgeht / Klopffzeichen in der Kanalisation / VERGESSEN UND VERGESSEN UND VERGESSEN / Begraben immer wieder von der Scheiße / Und aus der Scheiße steht es wieder auf / VERGESSEN UND VERGESSEN UND VERGESSEN

/ Dreht seine Runden und geht seinen Gang« (W 5 243). Am Ende des Textes steht der inkommensurable Fluch des Vaters gegen seinen Adoptivsohn, entlehnt bei Kleist, bei dem der Ziehvater seinem Sohn den Schädel eindrückt und noch im letzten Winkel der Hölle mit seiner Rache zu überziehen gedenkt<sup>872</sup>. Bei Müller ist es der Sohn, der den Fluch des Vaters tradiert, als er sich im Moment größter Verzweiflung selbst zur Flucht über die Mauer und also für den Tod im Kugelhagel der Grenzsoldaten entscheidet. Die Gewaltutopie bleibt Fantasie eines im vermeintlichen Heldentod nach einem letzten Ausweg und Sinn für seine Narben suchenden Sohnes, denn die Denunziation des Vaters durchkreuzt die Pläne des Sohnes: »Das letzte was ich hörte war sein Weinen / Und seine Stimme die dagegen anschrte / Erschießen solln sie dich du Nazibastard / Erschießen solln sie dich wie einen Hund / Und das Geläut des Telefons als er / Den Hörer aufnahm und wählte die Nummer« (W 5 246). Die Wunden, mit denen der Sohn im Stasiknast die »Gefängnisordnung außer Kraft« (W 5 239) zu setzen sucht, aktualisieren seinen Schmerz. Nach seiner Rehabilitierung wird er vom »Klassenfeind« befreit: »Mein zweiter Umzug war mit Brief und Siegel / Mit willst du wirklich Weißt du was du tust / Hier hast du Wohnung Arbeit Sicherheit / Dort gilt der Mensch nichts nur das Kapital / Mit meinen Wunden die aufplatzen wieder / Und wieder wenn sie nur mit Fingern zeigen / Auf meine Narben Jetzt in Westberlin« (W 5 239) Als Subjekt der Rede des Erinnerungsdiskurses weilt der Adoptivsohn – so lange die Mauer steht – unerreichbar für den väterlichen Fluch im Reich der Untoten in der »Halbstadt der alten und neuen Witwen« (W 5 239). Dort ist er allein mit dem Phantomschmerz seiner Wunden und dem Heimweh, das »ein Brechreiz« und »ein Blutsturz« ist (W 5 240).

Als Müller den Text 1988 am Deutschen Theater liest, ist seine Stimme brüchig. Es ist nicht nur sein »Abschied von der DDR«, sondern in erster Linie die späte Verweigerung der Identifikation mit einem System, das schon längst nur noch in der Pervertierung der ihm zu Grunde liegenden Idee sozialer Gerechtigkeit existierte. Obwohl die drei letzten Teile der WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE trotz ihrer politischen Brisanz die Zensurbehörden mit geradezu sensationeller Leichtigkeit passieren, bleibt der bis zuletzt schwer einschätzbaren

---

<sup>872</sup> » In dem Kirchenstaat herrscht ein Gesetz, nach welchem kein Verbrecher zum Tode geführt werden kann, bevor er die Absolution empfangen. Piachi, als ihm der Stab gebrochen war, verweigerte sich hartnäckig der Absolution. Nachdem man vergebens alles, was die Religion an die Hand gab, versucht hatte, ihm die Strafwürdigkeit seiner Handlung fühlbar zu machen, hoffte man, ihn durch den Anblick des Todes, der seiner wartete, in das Gefühl der Reue hineinzuschrecken und führte ihn nach dem Galgen hinaus. Hier stand ein Priester und schilderte ihm, mit der Lunge der letzten Posaune, alle Schrecknisse der Hölle, in die seine Seele hinabzufahren im Begriff war; dort ein anderer, den Leib des Herrn, das heilige Entsühnungsmittel in der Hand, und pries ihm die Wohnungen des ewigen Friedens. - ›Willst du der Wohltat der Erlösung teilhaftig werden?‹ fragten ihn beide. ›Willst du das Abendmahl empfangen?‹ – Nein, antwortete Piachi. – ›Warum nicht?‹ – Ich will nicht selig sein. Ich will in den untersten Grund der Hölle hinabfahren. Ich will den Nicolo, der nicht im Himmel sein wird, wiederfinden, und meine Rache, die ich hier nur unvollständig befriedigen konnte, wieder aufnehmen! - Und damit bestieg er die Leiter und forderte den Nachrichten auf, sein Amt zu tun. Kurz, man sah sich genötigt, mit der Hinrichtung einzuhalten, und den Unglücklichen, den das Gesetz in Schutz nahm, wieder in das Gefängnis zurückzuführen. Drei hintereinander folgende Tage machte man dieselben Versuche und immer mit demselben Erfolg. Als er am dritten Tage wieder, ohne an den Galgen geknüpft zu werden, die Leiter herabsteigen musste: hob er, mit einer grimmigen Gebärde, die Hände empor, das unmenschliche Gesetz verfluchend, das ihn nicht zur Hölle fahren lassen wolle. Er rief die ganze Schar der Teufel herbei, ihn zu holen, verschwor sich, sein einziger Wunsch sei, gerichtet und verdammt zu werden, und versicherte, er würde noch dem ersten, besten Priester an den Hals kommen, um des Nicolo in der Hölle wieder habhaft zu werden! – Als man dem Papst dies meldete, befahl er, ihn ohne Absolution hinzurichten; kein Priester begleitete ihn, man knüpfte ihn, ganz in der Stille, auf dem Platz del popolo auf.« ( Kleist-WuB 3, 236f.)

Staatsmacht und ihrem gerade in der Hauptstadt massiv präsenten Polizeiapparat gegenüber rituelle Vorsicht geboten: »In dieser Spannung habe ich den fünften Teil von WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE im Deutschen Theater auf einer Sonntagsmatinee nach der LOHNDRÜCKER-Premiere vorgelesen. Vorher musste ich den Intendanten darüber informieren, weil der Text noch für gefährlich galt. Dieter Mann war einverstanden. Es war eine atemlose Stille im überfüllten Zuschauerraum. Die Leute hielten noch im Januar 1988 nicht für möglich, dass so etwas laut gelesen wird. Auch ich hatte Schwierigkeiten, das zu lesen, ohne dass die Stimme zitterte, weil mir der Abschied von der DDR nicht leicht fiel. Plötzlich fehlt ein Gegner, fehlt die Macht, und im Vakuum wird man sich selbst zum Gegner.« (KOS 351) Die strukturelle Übereinstimmung der Situation des Autors mit derjenigen des alten Kommunisten im Stück, der im Spiegel auf sein eigentliches Feindbild stößt, ist kein Zufall. Wiederholt betont Müller im Umfeld seiner Autobiografie, dass der Erfahrungsdruck unter der Diktatur Bedingung seines Schreibens gewesen sei – eine poetologische Konstruktion, die durchaus ernst genommen werden muss. Es folgt einer inneren Logik, dass Müller den Zusammenbruch der DDR mit dem Infragestellen einer bestimmten Form künstlerischen Selbstverständnisses verknüpft. Zugleich liegt darin die Voraussetzung dafür, neue Wege beschreiten zu können. Die wiederholt betonte »Trennung der Kommunisten von der Macht« (GI 3 56, 58 u. 73f; LN 10) gilt im übertragenen Sinne auch für den Anspruch an das eigene Schreiben. Spätestens im Umfeld von MOMMSENS BLOCK – und also KRIEG OHNE SCHLACHT – wird Müller frei für einen anderen Blick auf Geschichte, Gesellschaft, Kunst und die eigene Arbeit. Dass das »Telos« dabei zusehends aus dem Blickfeld herausfällt, mag den späten Texten kaum zum Nachteil gereichen. In einer gestrichenen Passage im Manuskript der Autobiografie wird als Materialgrundlage für das Stück auf die Verhaftung Thomas Braschs hingewiesen. Der Sohn jüdischer Exilanten, dessen Vater Horst Brasch in der DDR zeitweilig die Position des stellvertretenden Kulturministers inne hatte, wurde wegen des Verteilens von Flugblättern im Zusammenhang mit dem Einmarsch der Warschauer-Pakt-Staaten in die CSSR 1968 verhaftet und zu zwei Jahren und drei Monaten Haft verurteilt. 1969 wurde Brasch auf Bewährung freigelassen und verließ nach neuerlichen Konflikten mit der Staatsgewalt im Gefolge Wolf Biermanns die DDR. Im Manuskript betont Müller »die preußische Struktur, die da plötzlich wieder hochkam in der DDR. Hinter WOLOKOLAMSKER [CHAUSSEE] V steckt die Geschichte von Thomas Brasch mit seinem Vater. Sein Vater hatte selbst seine Genossen angerufen, hatte seinen Sohn verhaften lassen. Sein Vater hatte auch bei Honecker darauf bestanden, dass Thomas die Zeit absitzt. Honecker hatte angeboten, er könne früher raus, doch der preußische Vater sagte: ›Nein, der soll das absitzen.‹« (SUSCHKE 509)

In die unmittelbare Vorwendezeit fällt Müllers Inszenierung seines Stückes LOHNDRÜCKER am Deutschen Theater in Berlin 1988. Wie für die Struktur des letzten in der DDR entstandenen Stückkomplexes WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE, reklamiert Müller für seine erste eigene Inszenierung am Hoftheater der DDR-Führung eine unmittelbare politische Motivation: »In der Politik ist Raffinement Betrug und Ironie verboten. [...] Lohndrucker musste einfach sein, weil es um Politik ging, um Geschichte, um die Geschichte der DDR, die vor dem Ende war und den kalten Blick brauchte, der die Dinge einfach macht. Die Inszenierung von LOHNDRÜCKER ist aus dem Rückblick auf die gescheiterte DDR gemacht ...« (KOS 343f.) Um so erstaunlicher erscheint es von daher, dass die Arbeit ohne Intervention der zuständigen Behörden im Zentralkomitee oder in der Bezirksleitung über die



Bühne geht. Im Bühnenbild Erich Wonders, das einem düsteren Bunker gleicht, verweigert die Inszenierung jeglichen Bezug zum Milieu. Bewusst lehnt Müller eine historisierende Synthese von Stoff- (1948/49), Entstehungs- (1956) und Rezeptionsebene (1988) ab. Die Struktur der Aufführung erschließt sich vielmehr über eine archäologische Sichtweise. Eine Filmsequenz, die in Anlehnung an ein Goya-Bild zwei Männer zeigt, die hüfthoch im Wasser stehend auf einen dritten einschlagen, eröffnet die Inszenierung. Der anschließenden ersten Lohndrückerszene folgt eine Grand-Guignol-Version von HORATIER. Damit erscheint der »Lohndrucker« Balke von Beginn an in einem ambivalenten Licht, das den Täter vom Opfer und schließlich vom Helden der Arbeit nicht zu trennen erlaubt. In den Nazifabriken funktionierte der politisch indifferente Balke ebenso reibungslos wie beim Aufbau des Sozialismus. Im Zentrum der Aufführung steht der Ringofen selbst, der mehreren semantischen Metamorphosen unterzogen wird. Mal ist er Schmelztiegel der neuen Gesellschaft und Schmiede des Neuen Menschen, mal glühender Panzerdeckel und Symbol für das sinnlose Verheizen menschlicher Kreativität und Arbeitskraft. Die Ofendeckel erscheinen als die roten Augen eines Ungeheuers oder geben den Blick frei auf die Glut des Ätna, in die sich Empedokles stürzt (Müller verwendet in seiner Inszenierung Hölderlins Text). Evident ist die Lesart, die sich Müller aus der Perspektive des untergehenden Staates bietet: »LOHNDRÜCKER ist die Diagnose eines Krankheitsbildes. Der Text wusste mehr als der Autor. Dass die Krankheit ein Geburtsfehler war, eine Erbkrankheit vielleicht, war die Entdeckung der Inszenierung.« (KOS 352)

Knapp zwei Jahre später inszeniert Müller am gleichen Theater Shakespeares HAMLET, erweitert um seinen eigenen Schrumpfkopf des Stückes, DIE HAMLETMASCHINE. Wird die Rolle Hamlets in der in endlose Stagnation aufgelösten Stückhandlung von derjenigen des desillusionierten Hamletdarstellers komplett antizipiert, bleibt die Rolle des Fortinbras unbesetzt. Der Messias bleibt aus. Veränderung kommt bloß noch als Klimawandel vor. Die Geschichte hat sich zugunsten einer Natur-Zeit oder Welt-Zeit verabschiedet. Die Kategorie der Zeit hat sich, so scheint es, menschlichen Begriffen überhaupt entzogen, oder besser: der Mensch hat sich aus der Zeit verabschiedet. Wieder und wieder kreuzt die tote Ophelia die Szene. Der Stillstand nagelt die Zuschauer acht Stunden lang in den Stuhlreihen fest. Am Ende hält die tote Ophelia den toten Hamlet im Arm – eine Pieta. Vom Band läuft ihr wildharrendes Manifest, das die HAMLETMASCHINE beschließt. Mit Zbigniew Herberts Gedicht FORTINBRAS' KLAGE endet die Inszenierung. »Die Proben zu HAMLET/MASCHINE fielen in die Zeit vor, während und nach der sogenannten Wende. Das wirkte sich natürlich auf die Arbeit aus. Die Schauspieler waren politisch sehr umtriebig, auch außerhalb des Theaters, und ich hatte keine Antwort auf die Frage: Wer ist Fortinbras? Die blonde Lichtgestalt aus dem Norden wie in der Gründgens-Inszenierung, über die ich das im »Reich« gelesen hatte, konnte es nicht sein, der Vorläufer des Sozialismus auch nicht mehr, wie bei Wide in Karl-Marx-Stadt. Ich hatte im Carl-Schmitt-Archiv in Düsseldorf eine Notiz aus einem Pappkarton mit Hamlet-Material gelesen »Kafka ist Fortinbras«. Ich kannte die These von Carl Schmitt vom »Einbruch der Zeit in das Spiel«, der aus dem Rachedrama eine Tragödie gemacht hat. Wobei die Zeit die Funktion des Mythos übernimmt, der die Bedingung der Tragödie ist. Während Shakespeare HAMLET schrieb, war die Dynastie der Tudors von der Dynastie der Stuarts abgelöst worden, Elisabeth von Jakob, dem Sohn der Maria Stuart, von der das Gerücht ging, dass sie den Mörder ihres Mannes geheiratet hätte. So entstand, wie Malraux über Faulkners FREISTATT geschrieben hat, »der Einbruch der

antiken Tragödie in den Kriminalroman«. Carl Schmitt: Wenn der zögernde Jakob = Hamlet sich in Fortinbras verwandelt, entsteht eine mystische Einheit von Drama, Traum und Geschichte. Auch uns hat die Zeit auf die Sprünge geholfen. Aus Stalins Geist, der in der ersten Stunde auftrat, wurde in der letzten Stunde der Aufführung die Deutsche Bank. Inzwischen spielen deutsche Hamlets lieber den Fortinbras.« (KOS 352f.) Die Passage geht zurück auf ein Gespräch, das Müller 1990 mit Dieter Kranz führte. »Ich hab bis zuletzt die Rolle des Fortinbras nicht besetzt, weil ich nicht wusste, was damit machen. Dieser Schluss entstand im Zusammenhang mit den Ereignissen draußen. Im Nachlass von Carl Schmitt hatte ich einen interessanten Satz gefunden: ›Wenn am Ende des Dramas der unschlüssige Hamlet = Jakob, also der erste Stuart, sich in Fortinbras verwandelt, dann entsteht eine mythische Einheit von Traum, Drama und Geschichte.« Das fand ich interessant, die Verwandlung von Hamlet in Fortinbras. Oder folgende dunkle Bemerkung, auch im Nachlass: ›Kafka ist Fortinbras.« Die Verwandlung Hamlets in Fortinbras wird ja schon angedeutet, wenn Hamlet den Fortinbras-Text spricht. Fortinbras tritt gar nicht auf, er ist nur eine Kunst-Figur aus der Postmoderne. / Wir sind aufgewachsen mit diesem schönen, heute fast rührenden Satz von Marx: ›Die Theorie wird zur materiellen Gewalt, wenn sie die Massen ergreift.« Vor ein paar Jahren las ich am Hauptgebäude der Deutschen Bank in München eine Art ›Gegenspruch‹ es war der brutalste Satz, den ich seit langem gelesen hatte: ›Aus Ideen werden Märkte.« / Am Schluss kommt der Mann, der den Geist gespielt hat, in einem Manageranzug mit einer goldenen Tafel, mit der er Hamlets Gesicht auslöscht. Von Stalins Geist zur Deutschen Bank.«<sup>873</sup> Müllers Inszenierung reflektiert damit bewusst die eigene Entstehungssituation. Beschleunigt durch den Berlin-Besuch des sowjetischen Staats- und Parteichefs Michail Gorbatschow anlässlich des vierzigsten Jahrestages der DDR am 7. Oktober 1989 erfolgt »der Einbruch der Zeit in das Spiel« um den Dänenprinzen. Der Riss, der in Shakespeares Drama nicht nur die geschichtlich philosophische Gemengelage aus dem Gleichgewicht bringt, sondern mitten durch den Protagonisten verläuft, ist in der Gegenwart angekommen und lässt sich mit Ideologie und Propaganda nicht mehr retuschieren. Seit dem Sommer verlassen Zehntausende Menschen über Ungarn und die CSSR die DDR. In Leipzig, Berlin und andernorts erobert die Bevölkerung den öffentlichen Raum. Das Einlenken der Regierung ist zu einer Frage der Zeit geworden. Für Müller, der den Abschied von der DDR künstlerisch bereits vollzogen zu haben vorgibt, wird es in zunehmendem Maße problematisch, die Schauspieler mental von der Straße abzuholen und in den Probeprozess zu integrieren. Viele von ihnen sind politisch engagiert. So wird auch die große Berliner Demonstration vom 4. November 1989 maßgeblich von Schauspielern des Deutschen Theaters unterstützt. Sie fällt mitten in die Probenarbeit zur HAMLET-Inszenierung (Premiere 29. Januar 1990). Am gleichen Tag öffnet die CSSR ihre Grenze nach Westdeutschland und bietet so ausreisewilligen DDR-Bürgern eine relativ bequeme Fluchmöglichkeit. Vier Tage und eine Nacht später fällt die Berliner Mauer.

Hunderttausende Menschen ziehen am 4. November friedlich durch die Ostberliner Innenstadt, flankiert von einem dichten Kordon der Volkspolizei. Auch die Staatssicherheit ist massiv präsent. »Ohne Polizeischutz, beziehungsweise, im Fall der DDR, ohne Staatssicherheit, ist in Deutschland kein Staat und keine Revolution zu machen.« (KOS 354) Unter den Rednern auf der abschließenden Kundgebung auf dem Alexanderplatz findet sich

---

<sup>873</sup> zitiert nach Suschke 2003, 142

neben Stephan Heym, Christa Wolf und anderen auch Heiner Müller. In seiner Autobiografie beschreibt er die Szenerie ausführlich: »Ich stand, mit andern Nationalpreisträgern, Vertretern der Opposition und zwei Funktionären auf der Rednerliste, und als ich hinkam, hatte ich das ungute Gefühl, dass da ein Theater inszeniert wird, das von der Wirklichkeit schon überholt ist, bei den Akten, das Theater der Befreiung von einem Staat, der nicht mehr existierte. Ich wusste nicht, was ich sagen sollte, das nicht wie ein Nachvollzug geklungen hätte. Ich hatte daran gedacht, den Brecht-Text FATZER, KOMM vorzutragen, mit der Aufforderung an die Staatsmänner, den Staat herauszugeben, der sie nicht mehr braucht. Ich hatte den Text in der Tasche, aber vor den 500.000 Demonstranten kam es mir plötzlich albern vor, dem kranken Löwen einen Tritt zu versetzen, der mir sicher Applaus eingetragen hätte. [...] Dann kamen drei junge Leute mit einem Flugblatt zu mir, das sie verfasst hatten, es war ein Aufruf zur Gründung unabhängiger Gewerkschaften, und sie fragten mich, ob ich das für sie vorlesen könnte, weil sie keine Redezeit kriegten. Das Programm wäre so dicht, es gab keinen Platz mehr für sie. Ich sah keinen Grund, nein zu sagen. Also habe ich das vorgelesen, mit einem Satz über die Trennung der Intelligenz von der Bevölkerung durch Privilegien. Dieser Aufruf zur Gründung unabhängiger Gewerkschaften war eine Polemik gegen den FDGB, der die Interessen der Arbeiter gegen Staat und Partei nie vertreten hätte, und gab einen Ausblick auf die zu erwartenden sozialen Kämpfe, die mit Sicherheit auf dem Rücken der Arbeiter ausgetragen würden. Das klang sicher fremd aus meinem Mund, und es war kein Text für 500.000 Menschen, die glücklich sein wollten, auch nicht für den Block der Staatssicherheit, aus dem, wie mir Beobachter erzählten, der erste Protest kam. Als ich nach Pfiffen und Buh-Chören von dem Podest herunterstieg, stand unten ein alter Ordner und sagte zu mir: »Das war billig.« Auch Stefan Heym hat mir den Text übel genommen. Für ihn war es ein glücklicher Tag. Die Arbeiter hatten die ökonomische Daumenschraube kommen sehn, er sah die endliche Heraufkunft eines demokratischen Sozialismus.« (KOS 354f.) Die Problematik Müllers Redebeitrag besteht in der Weigerung des Dichters, auf die allgemeine Welle der Euphorie aufzuspringen. Hinzu kommen organisatorische Versäumnisse, Zufälle, Belanglosigkeiten, denen erst in der nachträglichen Beschreibung Bedeutung beigemessen wird: Das Versäumnis des Organisators, den Redner vorzustellen etwa, der organisierte Protest aus dem »Stasi-Block« (SUSCHKE 514) oder einfach nur die wodka-belegte unpräzise Stimme. Das allgemeine Befremden, das Müllers Redetext aus der enthusiastischen Masse entgegenschlägt, ist verständlich. »Und dann war das, was ich sagte einfach nicht populär damals, weil die Leute im Vollrausch waren und nur Schönes hören wollten. Stefan Heym und Christa Wolf, das war schön, und Steffi Spira, das war noch schöner.« (ebd.) Nur der Schriftsteller Jurek Becker habe mit Müller übereingestimmt: »Er sagte auch, die anderen polieren die Karosserie oder streichen sie neu, und da ist plötzlich einer und zeigt den Motor. Das hat ihn gefreut.« (ebd.) Auch Müller selbst weiß diese Erfahrung ex post positiv zu bewerten. »Man erschrickt erst mal, wenn von 500.000 vielleicht 20.000 »Buh« rufen, aber dann macht es auch plötzlich Spaß, dann wird es wieder Krieg, dann ist es gut. Und überhaupt, das Kriegerische ist eine Grundfrage in allen gesellschaftlichen Begegnungen und Verhältnissen [...] Und es war für mich völlig klar, dass ich dort als ein Mensch stehe, der die letzten DDR-Jahrzehnte als Privilegierter erlebt und erfahren hat.« (WT 58) Der vierte Akt der HAMLETMASCHINE hat den Dramatiker eingeholt: »Mein Platz, wenn mein Drama noch stattfinden würde, wäre auf beiden Seiten der Front, zwischen den Fronten, darüber.« (W 4 550) Das Projekt, das Müller ein Leben lang interessierte – ein Gesellschaftssystem, das ausgeht von der realen Möglichkeit einer gesellschaftlich verbürgten

Emanzipation des Menschen –, war in seinen Augen bereits seit den sechziger Jahren nachhaltig diskreditiert. Vierzig Jahre nach der Diagnose des Geburtsfehlers war es, nunmehr endgültig zu Fall gebracht, auf der WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE zu Grabe getragen worden. »Mein Drama findet nicht mehr statt.« (W 4 551) Angesichts dieser Erkenntnis bleibt dem Dichter nicht viel anderes übrig, als »Wortschleim absondernd in [s]einer schalldichten Sprechblase über der Schlacht« (ebd.) zu schweben oder künftige Konflikte zu antizipieren. Dass die Massen den Wortschleim plötzlich für bare Münze nehmen, ist einem ungeheuren Illusionspotenzial geschuldet, dass von den kommenden sozialen Kämpfen nichts hören will. »Das eigentlich Gespenstische an der Veranstaltung war für mich eigentlich, wie der alte Stefan Heym sich da freute, dass nun die Revolution kommt und die Freiheit und die Demokratie und das alles. Das hatte auch was Rührendes, weil er, glaube ich, echt sentimental war in dem Moment. [...] Jetzt machen wir eine bessere DDR mit Demokratie und Sozialismus und allem, was Spaß macht. So war ja die Rede von Heym – endlich der demokratische Sozialismus. Während der von mir verlesene Aufruf schon von dem sprach, was anschließend kommen wird, nämlich die ökonomische Daumenschraube.« (SUSCHKE 517)

Betrachtet man den Text des Flugblattes aus heutiger Perspektive erscheint er ebenso unspektakulär wie pragmatisch als Gebrauchsanweisung für den sinnvollen Umgang mit einer Demokratie, die als politische Vollstreckerin eines ökonomischen Gefüges erscheint. Es geht seinen Autoren darum, die Interessen der kleinen Leute zu artikulieren und zu bündeln. Doch Ende 1989 löst bereits Müllers Präambel befremden aus: »Ein Ergebnis bisheriger DDR-Politik ist die Trennung der Künstler von der Bevölkerung durch Privilegien. Wir brauchen Solidarität statt Privilegien. Ich lese einen Aufruf der ›Initiative für unabhängige Gewerkschaften‹.« (W 8 359). Müller weiß hohles Pathos durch analytischen Scharfsinn zu ersetzen und entzieht sich damit kalt dem Bedürfnis der Menge nach emotionalem Futter. Dabei verfährt er genau so, wie mit anderen literarischen Texten auch. Er (re)zitiert bereits vorhandene Texte, indem er sie in neue (Kon)Texte einstellt. Dass der Kontext in diesem Fall mit der Intention der ursprünglichen Autoren in eins fällt, macht vielleicht die eminent politische Wirkung dieses Textes aus, die sich – aus dem gleichen Grund – in dieser Wirkung gleichzeitig zu erschöpfen scheint. Dem Vorwurf vierzigjährigen Versagens des ostdeutschen Gewerkschaftsbundes FDGB folgt der Aufruf zur Gründung ›unabhängiger Gewerkschaften‹. »Wir dürfen uns nicht mehr organisieren lassen, auch nicht von ›neuen Männern‹ – wir müssen uns selbst organisieren. Die nächsten Jahre werden für uns kein Zuckerschlecken. Die Daumenschrauben sollen angezogen werden. Die Preise werden steigen, die Löhne kaum. Wenn Subventionen wegfallen, trifft es vor allem uns. Der Staat fordert Leistung, bald wird er mit Entlassung drohn. Wir sollen die Karre aus dem Dreck ziehen! Wenn der Lebensstandard für die meisten von uns nicht erheblich sinken soll, brauchen wir eigene Interessenvertretungen.« (KOS 414) Spätestens mit der Aufnahme in den Materialanhang der Autobiografie und unter dem Titel 4. NOVEMBER 1989 ALEXANDERPLATZ BERLIN / DDR in den »Schriften«-Band der Werkausgabe<sup>874</sup> ist dieser stilistisch heikle Text in die Autorschaft Heiner Müllers überführt und von der einschlägigen Forschung als solcher zu behandeln, nicht im Sinne seines ›Ursprungs‹ beim Autor, sondern als Material im Dschungel

---

<sup>874</sup> Zuerst in Angela Luberski (Hrsg.): Wir treten aus unseren Rollen heraus. Dokumente des Aufbruchs. Theaterarbeit in der DDR. Bd. 19. Berlin 1990, 231f.

der Zitate, die sein Werk umfasst.

Auf die zahlreichen Anfeindungen infolge der Rede vom 4. November 1989 auf dem Alexanderplatz in den Medien reagiert Müller mit dem im Dezember des gleichen Jahres verfassten, streckenweise polemischen Text **PLÄDOYER FÜR DEN WIDERSPRUCH**<sup>875</sup>, der am 14. Dezember 1989 im »Neuen Deutschland« und am 24. Januar des Folgejahres in der »taz« erscheint. Dem Vorwurf eines Theaterkritikers des »Neuen Deutschland«, als Volksredner versagt zu haben, entgegnet Müller: »Ich kann ihn beruhigen: das war nie mein Berufswunsch.« (KOS 415f.) Die eigentliche Qualität seiner Rede hebt er rhetorisch als »Fehler« (KOS 416) hervor: »Ich hatte den strapazierten Begriff DIALOG so verstanden, dass er niemanden ausschließen sollte. Als mir am Fuß der improvisierten Tribüne eine Welle von Hass entgegenschlug, wusste ich, dass ich an Blaubarts verbotene Tür geklopft hatte, die Tür zu dem Zimmer, in dem er seine Opfer aufbewahrt.«<sup>876</sup> Die Aussage rekurriert auf Müllers Terminus eines »universalen Diskurses« (s. a. W 8 212) und beruft sich damit auf das Ende der Repräsentation. Müller verweigert sich den in die kritischen Intellektuellen projizierten Erwartungen neuer Führerschaft, wie sie etwa Vaclav Havel (Staatspräsident der CSSR, später der Tschechischen Republik) angenommen hat. Unter Berufung auf die INTERNATIONALE (»UNS AUS DEM ELENDE ZU ERLÖSEN / DAS KÖNNEN WIR NUR SELBER TUN«, KOS 417) konkretisiert Müller im weiteren Textverlauf seine Aussage. »Ich bin kein Wortführer einer Bewegung. Entscheidend ist, dass endlich die Sprachlosen sprechen und die Steine reden. Der Widerstand von Intellektuellen und Künstlern, die seit Jahrzehnten privilegiert sind, gegen den drohenden Ausverkauf wird wenig ausrichten, wenn ein Dialog mit der lange schweigenden oder Fremdsprachen redenden Mehrheit der jahrzehntelang Unterprivilegierten und im Namen des Sozialismus Entrechteten nicht zustande kommt.« (KOS 419) Im Gespräch mit Alexander Kluge betont Müller in diesem Zusammenhang, dass die intellektuelle Repräsentanz anachronistisch sei und/oder eine Anmaßung darstelle: »Vor allem, weil an der ganzen Geschichte wichtig war, an der ganzen Bewegung, dass die Sprachlosen sprechen, und nicht, dass die Sprecher der Nation jetzt für die Sprachlosen reden. Das war der große Irrtum der Intellektuellen, die hofften, dass sie sich wieder zum Sprachrohr machen könnten. Aber das geht nicht mehr. Diese Rolle ist vorbei.« (WT 55) Und im Interview mit Frank M. Raddatz betont Müller: »Ich war fünfzehn Jahre Sprachrohr und ich werde mich hüten, jetzt, wo die Leute endlich selbst sprechen, dazwischenzuquasseln.« (LN 23) Immer wieder kommt Müller im Gespräch auf das vermeintliche Ende der Repräsentanz zu sprechen (s. a. GI 3 41, GI 3 50, GI 3 52) Die quasi inkognito gehaltene Rede macht Müller dennoch zum gesichtslosen Sprachrohr für die Selbstorganisation des Proletariats (wie sie zur gleichen Zeit in etwa auch von den Initiatoren der Oppositionsgruppe »Demokratie jetzt!« gefordert wird). Dass für die von Ihm vorgetragenen Forderungen keine Massenbasis besteht, lässt ihn als Sprecher eines namenlosen Volkes erscheinen, dessen Rede ins Reich der Utopie verweist.

Im **PLÄDOYER FÜR DEN WIDERSPRUCH** schwingen eine Anzahl anderer Themen mit, die sich auf den politischen Zusammenbruch des Ostblocks beziehen und Müllers

---

<sup>875</sup> Als Dokument 20 findet sich dieser Text auch im Materialanhang der Autobiografie (s. a. KOS 415–419).

<sup>876</sup> KOS 416. In einem Entwurf zu dem Text heißt es noch: »Meine Unlust offene Türen einzurennen, hat mich vor eine fest verschlossene Tür geführt.« (HMA 4401). Das Blaubart-Motiv kehrt in SELBSTKRITIK 2 ZERBROCHNER SCHLÜSSEL wieder (s. a. W 1 235).

essayistisches Schreiben der nächsten Jahre kennzeichnen werden: So die »Kolonisierung der eigenen Bevölkerung in den osteuropäischen Ländern« (KOS 416), das »Prinzip der negativen Auslese« (KOS 417), die »Überschussproduktion [...] von Staatsfeinden« (ebd.) oder die Frage, inwiefern es sich bei der politischen »Wende« in der DDR um eine Revolution handle. Ein Leitgedanke des Plädoyers besteht in der von Müller geäußerten Befürchtung, »dass die Massen, die aus dem Schatten Stalins mit einem Jahrhundertschritt herausgetreten sind, im Rausch der Freiheit diese Mauer, die durch die Welt geht, aus den Augen verlieren.« (KOS 418) An diese Sorge ist die Hoffnung geknüpft, dass »die DDR als basisdemokratische Alternative zu der von der Deutschen Bank unterhaltenen Demokratie der BRD« (ebd.) erhalten bleibt, ohne die »Europa eine Filiale der USA sein« (KOS 419) werde. Bedingung dafür sei »nicht Einheit, sondern die Ausformulierung der vorhandnen Differenzen, nicht Disziplin, sondern Widerspruch, nicht Schulterschluss, sondern Offenheit für die Bewegung der Widersprüche nicht nur in unserm Land« (KOS 418). Müller begründet seine Vorbehalte gegenüber der Demokratie mit der Tatsache, dass Hitler seinen Staatsstreich im Gegensatz zu Lenin »auf einen Wahlsieg gründen« konnte, »insofern ist auch Auschwitz ein Resultat von freien Wahlen« (ebd.). Zugleich bezweifle er, dass es in der Bundesrepublik »unter dem Diktat der Industrie« (ebd.) freie Wahlen je gegeben habe. Zielt Müllers Text auf den Erhalt der Souveränität eines zweiten deutschen Staates, dürfte er nicht ernsthaft der Illusion erlegen sein, die Bundesrepublik dulde ein ökonomisch zerrüttetes Territorium als Laboratorium sozialer Experimente in seiner unmittelbaren Nachbarschaft. Sein Text ist somit auch ein erstes Statement zu einem wieder zusammenrückenden Deutschland, eine bedrückend helllichtige Analyse der Grundlagen einer unvermeidlichen Wiedervereinigung aus der Perspektive des sinkenden Schiffs DDR. Deshalb fordert er: »Wir sollten keine Anstrengung und kein Risiko scheuen für das Überleben unsrer Utopie von einer Gesellschaft, die den wirklichen Bedürfnissen ihrer Bevölkerung gerecht wird ohne den weltweit üblichen Verzicht auf Solidarität mit andern Völkern.« (KOS 419) Müllers Aufruf klingt in diesem Zusammenhang nicht, wie der Germanist Domdey will<sup>877</sup>, wie die eiserne Durchhalteparole in der Atempause des SED-Sonderparteitags<sup>878</sup>, sondern wie ein weiterer Nachruf, der nunmehr nicht mehr dem Staat gilt, sondern all jenen Utopien, die vom Sog dessen Untergangs unweigerlich mit in die Tiefe gerissen werden. Auch von daher macht das Schlussbild Müllers HAMLET/MASCHINE-Inszenierung von 1989/90 Sinn: »WILDHARREND / IN DER FURCHTBAREN RÜSTUNG / JAHRTAUSENDE« sitzt Ophelia auf dem Grunde der »Tiefsee. [...] reglos in der weißen Verpackung« (W 4 553f.)

Zu literarischen Preisen war im Rahmen der Autobiografie ursprünglich ein eigenständiges Kapitel vorgesehen. In dem Konvolut aus dem Privatbesitz des Regisseurs Stefan Suschke ist

---

<sup>877</sup> s. a. Domdey 1998, 232

<sup>878</sup> Auf dem SED-Sonderparteitag ging es vor allen Dingen um die existenzielle Frage der Einheit der Partei. Am 8. Dezember beschört Modrow die 2300 Delegierten, die Partei nicht zerbrechen zu lassen. Am 9. Dezember wird Gysi mit großer Mehrheit zum Parteivorsitzenden gewählt. Die Selbstauflösung der Partei ist vom Tisch. Nach einwöchiger Pause wird der Parteitag am 16. Dezember abgeschlossen. Müllers Text bezieht zum leninschen Fraktionsverbot – einer heiligen Kuh der sozialistischen Staatsparteien des Ostblocks – explizit Stellung: »Meine Hoffnung: dass die SED besser ist als ihre Führung (deren Hauptschuld die Unterdrückung des intellektuellen Potenzials der Basis) und von der Straße lernt, dass Bewegung von unten ausgeht, Erstarrung von oben und überlebt als eine andre Partei, vielleicht nicht durch Einheit. Lenins Fraktionsverbot, für Machterhaltung gegen die Fortsetzung der Revolution, die nur ein Prozess sein kann und kein Besitzstand, ist der Virus, der die kommunistischen Parteien seit siebzig Jahren schwächt.« (KOS 418)

die Kapitelüberschrift »33. Literarische Preise« noch deutlich erkennbar. Die im Laufe der Überarbeitung geänderte Nummerierung (547 bis 552 gestrichen) weist eine alternative Kapitelstruktur auf, in der die Passage über den Nationalpreis der DDR im Gegensatz zur Druckfassung den Abschluss bildet. Die neue Seitenzählung (517 bis 522) ordnet den Komplex dem Kapitel »WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE, 1985–1987« unter. Von den Kriterien der Preiswürdigkeit war bereits im ersten Kapitel der Autobiografie die Rede. Im Zusammenhang mit einem von Müllers arbeitslosem Vater diktierten Schulaufsatz über den kriegsvorbereitenden Reichaustobahnbau der Nationalsozialisten heißt es dort. »Der Aufsatz wurde prämiert, mein Vater bekam Arbeit bei der Autobahn.« (KOS 24) Das Verhältnis von prämiertem Text und Prämie ist hier grundsätzlich diskreditiert durch den Verrat des Vaters an den eigenen politischen Überzeugungen. Die körperliche Schwäche des Vaters (»Er war nur ein halbes Jahr dort, hielt das Schaufeln nicht aus«, ebd.) ist nur ein Schwacher Trost für den daraus resultierenden »Verratsschock« (ebd.). Eine Spiegelung erfährt diese Szene 1971: »Es gibt einen Preis für den ich mich sehr schäme. Und zwar, weil ich ihn abgelehnt habe. Müller begründet die Ablehnung des Förderpreises zum Lessingpreis der Stadt Hamburg mit politischen Repressionen. Dass er das Stipendium überhaupt zugesprochen bekommen soll, erfährt Müller erst in einem grotesken Gespräch mit Roland Bauer, seinem »Lieblingskontrolleur, dem Ideologiesekretär von Berlin« (KOS 356f.). Der wirft Müller vor, sich in der Westpresse mit Republikflüchtlingen gemein zu machen. Am gleichen Tag findet Müller einen abschlägigen Bescheid für ein Bulgarien-Visum im Flur seiner Wohnung. Der Zusammenhang ist klar. Um eine mediale Instrumentalisierung des Dramatikers durch westdeutsche Institutionen und Medien vorzubeugen, wird er persönlich unter Druck gesetzt. Damit er seine ausgewiesene Frau in Bulgarien besuchen kann, ist Müller andererseits auf das Visum angewiesen. In einem Telegramm nach Hamburg gibt er vor, dass ihn vom Hauptpreisträger »Horkheimer mehr als eine Staatsgrenze« (KOS 357) trenne. In KRIEG OHNE SCHLACHT bezeichnet Müller diese Äußerung als kalkulierte Lüge und zitiert einen Entwurf des Schreibens: »Sehr geehrter Herr Senator, das Lessingpreiskollegium hat mich eines Stipendiums für wert befunden. Ich muss daraus schließen, dass meine Arbeit missverstanden wird und möchte den Irrtum aufklären helfen, indem ich Ihre Förderung ablehne. Ich arbeite in der DDR, und das heißt, in meinem Fall, nicht gegen diesen Staat, für dessen Anerkennung Ihre Behörde, soweit mir bekannt ist, bisher nicht eintritt.« (KOS 358) Als er nach Hause kommt, findet er im Flur seiner Wohnung einen Zettel mit der Nachricht, dass er seine Reisepapiere am nächsten Tag im Polizeipräsidium abholen könne. An Stelle Müllers erhält Walter Kempowski das Stipendium.

Im Gegensatz zur Ablehnung des Lessing-Förderpreises, die Müller unter das Zeichen des Verrats stellt, hält er die Annahme des Nationalpreises der DDR für legitim, gleichwohl ihn ein Kameramann der DEFA verhöhnt: »»Das Geld ist ja ganz schön, aber die Schande!«« (KOS 356) Müller selbst bezeichnet den Preis als Politikum: »Der Preis war keine Ehre, sondern ein Politikum. Der Volksmund sprach von der »Massenorganisation« der Nationalpreisträger. Den Preis ablehnen wäre ein Affront gewesen und hätte, was ich vorhatte, schwieriger gemacht. Es ging nicht um Privilegien, sondern um Arbeit. Ein Jahr danach war ich der meistgespielte Autor in der DDR. Die Folge des Nationalpreises war einfach, dass kein Funktionär in irgendeiner Bezirksstadt dem Intendanten mehr sagen konnte: »Müller nicht«. Ich würde mich heute nicht anders verhalten. Es ist wichtig, dass meine Sachen zur Wirkung kommen, nicht dass ich den edlen Ritter spiele.« (ebd.)

Abgesehen von dieser pragmatischen Opportunität, die dem Zur-Wirkung-Kommen der eigenen Texte geschuldet ist, hält sich Müller offenbar für einen integren Arbeiter im Weinberg der Dichtung. So heißt es in einer für die Druckfassung nicht berücksichtigten Passage der Autobiografie: »Ich bin nie zu einem Funktionär gegangen, um ein Auto zu kriegen. Diese Möglichkeit gab es immer. Du gingst ins Ministerium für Kultur und kriegtest ein Auto. Ich habe nie so etwas genommen, das war auch das Verdächtige an mir, die Nichterpressbarkeit. Das Einzige, was ich mir vorwerfe, ist das Telegramm, in dem ich den Lessingpreis ablehnte.« (SUSCHKE 519) Davon abgesehen habe er sich eine gewisse subversive Unabhängigkeit bewahrt, indem er Angebote und Geschenke seitens des Staates, die über das Reiseprivileg hinausgingen (auch das eine rein pragmatische Entscheidung) grundsätzlich ablehnte. Er bleibt zeitlebens der »Nomade« (s. a. KOS 87), als der er Anfang der fünfziger Jahre nach Berlin kommt, immer auf der Suche nach einer entsprechenden künstlerischen Ausdrucksform. Das Privatleben ist sekundär, ja, existiert im engeren Sinne nur als Funktion des Schreibens. Eine längere, für den Druck komplett getilgte Passage aus dem Manuskript der Autobiografie erteilt darüber nähere Auskunft: »Die großen DDR-Literaten lebten immer abgehoben von der ökonomischen Realität [...] Die meisten Großdichter haben sich nie in der Wirklichkeit aufgehalten. Die einzige Realität war die Belästigung durch die Stasi. Aber es ist doch klar, der Heym war nie in einer Kneipe im Prenzlauer Berg oder so, das war undenkbar. Die sind nie mit der Straßenbahn gefahren, nie mit der S-Bahn, damit fängt es doch an. Die lebten immer in irgendeinem Wolkenkuckucksheim. Nun behaupte ich ja nicht, dass ich das Volk verstehe, weil ich mangels Führerschein U-Bahn gefahren bin. Bloß die wussten einfach nicht, was wirklich los ist. Das war schon bei der Biermann-Geschichte so auffällig, dass sie plötzlich nach der Partei-Reaktion aus allen Wolken fielen. Ich habe einfach anders gelebt, ich hatte nie ein idyllisches Haus auf dem Land, ich bin auch froh darüber. Ich war auch immer zu faul. Natürlich habe ich in den letzten Jahren solche Angebote gekriegt, ich war nur immer zu faul, mich darum zu kümmern, obwohl das jetzt sicher eine gute Kapitalanlage wäre. Das letzte Angebot war ein Haus für 50.000 Mark am Buckower See. Das wäre natürlich klug gewesen, aber vielleicht war es ein Westgrundstück, kannst du auch nicht wissen. Das einzige Privileg, das ich hatte, waren die Reisen, das war alles, sonst nichts. Allerdings habe ich nie eine müde Mark gekriegt für irgendeine Reise, das war sowieso eine Voraussetzung für die Reisen. Man kriegte normalerweise, wenn man im Schriftstellerverband war, vom Ministerium Reisegeld, Spesen. Ich habe das nie beansprucht, das heißt, ich habe sie natürlich immer mit D-Mark-Verdienst im Westen beschissen, aber ich habe alles selbst finanziert. Das war natürlich auch eine Möglichkeit, dieses Privileg schneller zu kriegen, ganz simpel. So was meine ich, wenn ich sage, ich bin kein Intellektueller, kein Literart. Wie die möbliert sind, diese Schriftsteller, das muss man sich mal ansehen. Ich hatte wenig Kontakte zu anderen Schriftstellern, nur zu Jüngeren, die es werden wollten oder die, die noch nicht arriviert waren, nie zu den offiziellen Schriftstellern. Hat mich auch nie interessiert, mit denen zu sprechen. Die Ausnahme war Hermlin, den haben wir ab und zu besucht, das war alles. Ich kann es einfach nur so beschreiben, dass meine Existenz als literarischer Autor, glaube ich, sehr stark von meinen Lebensbedingungen und meiner Lebensweise getrennt ist. Ich nenne mal ein Beispiel: Mir fällt es ungeheuer schwer, druckreif zu reden. Mir fällt es ganz schwer zu sagen, »ich sagte«. Ich werde immer sagen, »ich habe gesagt«. Verstehst du, was ich mit dem Beispiel meine? Und was ich vorher mit Literaten sagen wollte, das ist diese Idee der Einheit von Kunst und Leben. Auch das Leben ist dort Kunst, das ist ein Lebensstil. Das habe ich nie gekannt. Als



« (SUSCHKE 518f.)

1985 erhält Heiner Müller in Darmstadt den Georg-Büchner-Preis der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. Mit seiner Preisrede DIE WUNDE WOYZECK hält er der bürgerlichen Selbstgefälligkeit des westdeutschen Literaturbetriebs den Spiegel vor. Der Tag der Preisverleihung ist der Todestag dreier RAF-Protagonisten. Am 18. Oktober 1977 wurden Andreas Baader, Jan-Carl Raspe und Gudrun Ensslin tot in ihren Zellen im Hochsicherheitstrakt der JVA Stuttgart-Stammheim aufgefunden – keine anderthalb Jahre nach Ulrike Meinhof, die bereits am 15. Mai des Vorjahres starb. »Ulrike Meinhof, Tochter Preußens und spätgeborene Braut eines anderen Findlings der deutschen Literatur, der sich am Wannsee begraben hat, Protagonistin im letzten Drama der bürgerlichen Welt, der bewaffneten WIEDERKEHR DES JUNGEN GENOSSEN AUS DER KALKGRUBE, ist seine [Woyzecks] Schwester mit dem blutigen Halsband der Marie.« (W 8 282) Der Satz, der den ersten der drei Textteile Müllers Preisrede beschließt, spannt den Bogen von Kleist über Büchner und Brecht zur RAF. Dass ausgerechnet der Junge Genosse aus Brechts MASSNAHME (dazu in seiner weiblichen Metamorphose) exhumiert werden soll, um mit seiner spontanen, auf Individualismus beruhenden emotionsgeleiteten, blinden Gewaltbereitschaft den Schlusspunkt eines spezifisch bürgerlichen Dramas zu setzen, erscheint dabei als ebenso einleuchtende wie provokante Konstruktion. Mit der Erwähnung Ulrike Meinhofs streut Müller Salz in eine schwärende Wunde jüngerer deutscher Geschichte. »Meine schönste Erinnerung an die Preisverleihung in Darmstadt ist die eisige Stille im Festsaal, als in meinem Redetext der Name Ulrike Meinhof fiel.« (KOS 358) Die »Süddeutsche Zeitung«, die den Text des Büchner-Preisträgers traditionell in der Wochenendausgabe abdruckt, sieht sich genötigt, dem Text eine Erklärung/Entschuldigung für die Leser voranzustellen, in der Joachim Kaiser einräumt, man habe vor der Publikation »ein wenig gezögert«<sup>879</sup> und erläutert, dass es sich bei dem Redetext um »Kunst-Prosa« handle. Im Arbeitsmanuskript der Autobiografie erscheint der Meinhof-Satz in einem Kontext, der den Terror der RAF auf eine Ebene internationaler Politik bezieht und somit zugleich als Strategie gegen staatlich sanktionierte Gewalt lesbar werden lässt: »Links neben mir saß in Darmstadt Weizsäcker und rechts der Präsident der Akademie. Ich hatte gerade im Radio von der Hinrichtung von Steve Biko<sup>880</sup> in Südafrika gehört, das habe ich dann schnell noch als ersten Satz in die Rede eingebaut – kleines Befremden. Dann war eisige Stille bei der Stelle, in der ich Ulrike Meinhof erwähne. Das war spürbar, ein schöner Moment. Dann setzte

---

<sup>879</sup> Joachim Kaisers. In: Süddeutsche Zeitung vom 19./20. Oktober 1985

<sup>880</sup> Der südafrikanische Bürgerrechtler und Begründer der Black-Consciousness-Bewegung Steve Biko war bereits am 12. September 1977 den Folgen einer schweren Kopfverletzung erlegen, die ihm beim Verhör im »Police-Room 6-1-9« (einer berüchtigten Folterkammer) beigebracht worden war. Die brutalen Umstände von Bikos Tod führten zu einem weltweiten Aufschrei. Die Verantwortlichen für Bikos Tod wurden indes nie rechtlich belangt.

ich mich wieder neben Weizsäcker, und er sagte: Er wäre sehr bestürzt, er hätte das noch gar nicht erfahren mit der Hinrichtung. Er hätte in seinem Büro noch hinterlassen, dass man sich dafür einsetzen solle, dass die Hinrichtung ausgesetzt wird. Er war wirklich sehr mitgenommen davon.« (SUSCHKE 522)

Der letzte Abschnitt des Kapitels befasst sich mit dem Stellenwert, den die untergegangene DDR in der Arbeit Heiner Müllers einnimmt. Die Auflösungserscheinungen von 1989 werden von Müller auf einen Geburtsfehler des Systems zurückgeführt, der weit vor die Gründung der DDR zurückreicht. »Das Problem bestand doch darin, dass die Verhältnisse nur durch den Zusammenbruch des ganzen Systems zu verändern waren, das im Grunde seit 1918 zum Tode verurteilt war, ökonomisch.« (KOS 359) Es geht um die Frage nach der Berechtigung eines emanzipatorischen Anspruchs, der aus der Sicht kapitalistischer Produktionsverhältnisse mehr als fragwürdig erscheinen muss. Die Isolation der Revolution im industriell unterentwickelten, agrarischen Russland und die späte Kolonialisierung des Ostblocks auf der Grundlage stalinistischer Repression lassen das Experiment von vornherein als gescheitert erscheinen. Doch bilde diese Schwäche zugleich die Grundlage für eine Rechtfertigung des Systems. Sie bestehe in der »Alternativlosigkeit der Alternative« (ebd.) insbesondere deutscher Provenienz. Verfügt die anderen sozialistischen Staaten des Ostblocks nach dem von Gorbatschow angestoßenen Öffnungsprozess prinzipiell über die Möglichkeit, Reformen auf nationaler Ebene durchzusetzen, sei der Osten Deutschlands von einer solchen Möglichkeit generell abgeschnitten gewesen, denn: »Die Identität der Deutschen war und ist die Deutschmark. Der Entzug der Deutschmark bedeutete für die DDR-Bevölkerung die Verweigerung der Identität. Polen konnte von einem andern Polen träumen, für die DDR gab es keine andre Alternative als die Bundesrepublik.« (KOS 359f.) Mit der Übergabe des ostdeutschen Territoriums an den westdeutschen Markt, respektive der Heimkehr der Ostdeutschen ins Reich der D-Mark, habe allerdings ein gegenläufiger Prozess eingesetzt. Er habe die Utopie befreit von einer desaströsen Praxis. Die Befreiung von der staatlich verordneten Ideologie eines real existierenden Sozialismus lasse nunmehr die tatsächlichen sozialen Widersprüche aufbrechen und nähere die Hoffnung, dass geschichtliche Bewegung in Zukunft zumindest wieder denkbar sei. »Jetzt erst, nach der Vereinigung, gibt es auch in Deutschland wieder eine Basis für Klassenkampf. Jetzt kann man nichts mehr an den Gegner delegieren, jetzt, das braucht sicher seine Zeit, können die sozialen Widersprüche sich entfalten, befreit von Ideologien.« (KOS 360) Im Arbeitsmanuskript schließt sich die folgende Passage an: »Jetzt ist man allein mit den eigenen Widersprüchen. Deswegen ist die Vereinigung für mich eine Hoffnung, sie ist eine Hoffnung auf das Aufbrechen der wirklichen Konflikte, der ökonomischen und sozialen, die nichts mit Ideologie zu tun haben. Die Angst davor ist aber auch da – wenn man keinen Feind mehr hat, ist man nur noch sein eigener Feind.« (SUSCHKE 527) Die Angst, die der Hoffnung korrespondiert, führt ins Furchtzentrum des Konfliktfeldes, denn dem Anspruch emanzipatorischer Bestrebungen fallen womöglich die eigenen Vorstellungen und Wünsche zum Opfer. Dennoch hält Müller an diesem ambivalenten Prinzip der Ausformulierung von Differenzen fest, an dessen Bruchstellen das Subjekt lediglich als potenziell Verschwindendes noch gezeigt werden kann. So heißt es im Gespräch mit Frank M. Raddatz vom Februar 1989: »... wenn es Dichotomien gibt, dann gibt es mehr Chancen, und je mehr Dichotomien es gibt, um so größer sind die Chancen, aus der Scheiße herauszukommen. Das wussten schon die Indianer, die sagen: ›Das Eine ist das Böse.«« (LN 54) Müller weist auf das abendländische Dilemma des

Selektionsprinzips in der Tradition Platons hin, demzufolge das Gute und Schöne im Bestreben nach einer Einheit der Gegensätze begründet liege, deren Ziel die Vollkommenheit der Erstarrung sei.<sup>881</sup> Allein aus den Widersprüchen und Differenzen hingegen sei die Kraft zu beziehen, die eine historisch eingreifende Praxis hervorzubringen vermag. »Permanente Widersprüchlichkeit bedeutet auch Offenheit der Geschichte.«<sup>882</sup>

Im Gespräch mit den Schauspielern Ulrich Mühe und Hilmar Thate für die Dezemberausgabe der Zeitschrift »Theater heute« von 1989 stellt Müller die Angst vor dem Phantomschmerz, den die Leerstelle der verschwindenden DDR zurückgelassen hat, grundsätzlich in Frage:

*Was bedeutet es für Künstler, die gelernt haben, sich unter den Bedingungen eines unterdrückenden Staates gleichsam immer im Widerspruch, im Widerstand zu artikulieren, wenn dieser Grundwiderspruch wegfällt, wenn sie plötzlich positive Repräsentanten einer positiv eingeschätzten Entwicklung werden könnten? Fehlt dann ein kreativer Stimulus?*

*Thate:* Wenn es denn so wäre, wäre es nicht schad drum.

*Müller:* Ich brauche das nicht mehr. Ich weiß nicht, wie ich vor 20 Jahren geantwortet hätte.

*Mühe:* Wenn ein echtes Feindbild fehlt, geht bestimmt erst mal was verloren.

*Müller:* Mir nicht. Ich hab auch dann noch genügend Feinde.  
(GI 3 62)

Der Untergang der DDR bedeute insofern eher eine Verschärfung der Konflikte, als deren Auflösung. Dabei zeigt sich, wie ideologiebedürftig die Medienöffentlichkeit ist, denn die Propagandamaschine läuft – und sei es im Leerlauf – auf Hochtouren weiter, was eine Analyse der Situation von vornherein unmöglich erscheinen lässt. »Der Jubel von einigen deutschen Intellektuellen über den Golfkrieg, die klammheimliche Freude über einen neuen Hitler, verrät die Angst vor einem Leben ohne Feindbild. Die Verteufelung der DDR, die Dämonisierung der Staatssicherheit, bedient nicht nur die Wonnen des gewöhnlichen Antikommunismus, sondern betäubt auch diese Angst. Wer keinen Feind mehr hat, trifft ihn im Spiegel.« (KOS 360) Die Suche nach neuen Feindbildern verläuft Müllers Darstellung zufolge in unterschiedlichen Richtungen. Einerseits schießt sie sich auf neue Feinde ein (Saddam Hussein), andererseits verschafft sie sich Genugtuung an den repressiven Organen des gestürzten Systems, dem »Schwarzen Peter« Stasi. Dabei machen sie vergessen, dass die Mehrheit der DDR-Bürger keine Dissidenten, sondern Mitläufer waren. »Der Gysi hat das mal ganz gut formuliert: Es sind 16 Millionen Opfer und 16 Millionen Mitläufer.« (SUSCHKE 528) Der kolonisierten Bevölkerung (s. a. KOS 245) entspreche ihr parasitärer Charakter: »... man muss auch sehen, dass die Bevölkerung den Staat aufgefressen hat. [...] Die Bevölkerung als Parasit der staatlichen Struktur.« (SUSCHKE 530) Müller beschreibt die

---

<sup>881</sup> Über den Begriff des Guten und des Schönen bei Platon geben insbesondere der Dialog PHILEBOS und das SYMPOSION Auskunft. In PHILEBOS, Platons Dialog über das Verhältnis von Lust (pathos) und Erkenntnis (phronesis) etwa wird das idealisierte Gute als »das immer ohne jeden Zusatz von etwas anderem sich selbst unverbrüchlich Gleichbleibende« (Platon 1998, Bd. IV, 118) dargestellt.

<sup>882</sup> Fiebach 1990, 37. Das Fragment/Nichtabgeschlossene betont diese Offenheit.

Feindschaft zwischen Staatsapparat und Bevölkerung in der DDR als symbiotische Struktur, vergleichbar derjenigen zwischen Arbeiter und Kapitalist im Westen: »Nicht alle DDR-Bürger, die bei den Wahlen mit Ja gestimmt haben, lebten unter einem Leidensdruck. Es war ein Waffenstillstand, ein mafiotisches Agreement zwischen Partei und Bevölkerung. Die Ideologie hat nie gegriffen. Der Terror in einer schwäbischen Kleinstadt ist nur anders schlimm als der Terror in Strausberg war. Was die DDR zusammenhielt, war ein Netz von Abhängigkeiten. Das neue Netz hat von oben gesehen weitere Maschen, von unten gesehen sind sie enger. Der ökonomische Druck sorgt dafür, dass niemandem schwindlig wird, weil ihm der ideologische Druck fehlt. In der DDR war Geld für die Mehrheit der Bevölkerung kein Problem.« (KOS 360f.) In der Bundesrepublik fällt der Einzelne leichter durch die Maschen des sozialen Netzwerks, wieder einen Fuß hinein zu bekommen ins Kollektiv der glücklichen Konsumenten erscheint da schon schwieriger. In der Buchfassung lässt Müller den ökonomischen Druck an die Stelle des ideologischen treten. Gegenüber dem Arbeitsmanuskript bedeutet das eine Zuspitzung. Dort ist lediglich von einer Vergleichbarkeit der Strukturen die Rede. »Das Wesentliche in der DDR war doch wie im Westen ein Netz von Abhängigkeiten. Das waren andere Abhängigkeiten, ein anderer Druck, aber nicht mehr Druck als im Westen. Der ökonomische Druck ist auf jeden Fall genauso hart, wie es in der DDR der ideologische Druck war. Ich glaube, für die kleinsten, engsten Lebensbereiche sogar härter. Das erfahren die Leute jetzt auch allmählich.« (SUSCHKE 530) Angesichts der Sozialgesetzgebung der Bundesregierung zu Beginn des neuen Jahrtausends, die darauf zielt, eine verarmte Masse von Sozialleistungsempfängern in eine flexible Billiglohnreserve für globalisierte Kapitalinteressen zu verwandeln, erscheint das analytische Potenzial Müllers Aussage das eines durchschnittlichen Politikers bei weitem zu übertreffen. Möglicherweise hängt das nicht zuletzt mit der biografischen Prägung zusammen, die das vorliegende Buch zu beschreiben versucht. »Es ist ein Privileg für einen Autor, in einem Leben drei Staaten untergehen zu sehn. Die Weimarer Republik, den faschistischen Staat und die DDR. Den Untergang der Bundesrepublik Deutschland werde ich wohl nicht mehr erleben.« (KOS 361) Die Schlusskonstruktion geht auf eine handschriftliche Einfügung im Arbeitsmanuskript zurück. Wurden die drei vorhergehenden Sätze samt vorangestellter Frage vermutlich von Stefan Suschke notiert – die Frage wurde im Übrigen im Verlagslektorat noch einmal modifiziert<sup>883</sup> –, lassen sich die letzte Frage und das FATZER-Zitat im Schriftbild eindeutig auf Heiner Müller zurückführen. Dem versagt am Schluss die eigene Stimme und er antwortet mit einem intertextuellen Verweis auf ein geschichtsphilosophisches Motiv aus Brechts Fragment: »Also kein Phantomschmerz bei Heiner Müller ... // ›Wie früher Geister kamen aus Vergangenheit / so jetzt aus Zukunft ebenso.« (ebd.) Die Stelle des Schmerzes über das Zerbrechen der Konstruktion, die den eigenen Lebens- und Schaffensraum markierte, wird besetzt mit der Überzeugung, dass die Geschichte trotz der Verkündung des Posthistoires wiederkehren wird – nicht mehr jedoch für das Ich des Textes, das sich wohlweislich bereits verabschiedet hat, indem es hinter die Verse eines anderen Autors zurückgetreten ist. Müllers späten Texte legen eindrücklich Zeugnis davon ab, wie Müller sich der Zuständigkeit für diese Zukunft verweigert. Sein Werk widmet sich dennoch der Voraussetzung der Zukunft, indem es an der Befreiung der Toten weiter arbeitet, mit denen diese Zukunft im Verlaufe des zwanzigsten Jahrhunderts begraben wurde. 1991 hatte Heiner Müller im Anschluss an das

---

<sup>883</sup> »Wie denkst du im Augenblick an diesen verschwindenden Staat?« (SUSCHKE 531) »Wie denkst Du heute, Anfang 1992, an diesen verschwindenden Staat?« (KOS 361)

nämliche FATZER-Zitat gegenüber Alexander Weigel bemerkt: »Furcht vor der Zukunft reduziert sich durch mein Alter. Ich habe nicht mehr viel zu fürchten als den Tod, gegen den ich persönlich nichts einwenden kann.« (GI 3 128) Fünf Jahre später mutmaßt Volker Braun in einem Text über MÜLLERS ABGANG, die Krebserkrankung der Speiseröhre, die Müller schneller in das Reich der Toten befördern sollte, als er selber vermuten konnte, sei ein »Symptom des Ekels an den Verhältnissen, gegen die er, resistent gegen Verheißungen, aber nicht gegen Verblödung, keine Abwehrkräfte besaß.«<sup>884</sup>

---

<sup>884</sup> Volker Braun: Müllers Abgang. In: KALKFELL, 19. s. a. den Nachruf von Christoph Hein: »Er starb an der von ihm immer beschriebenen Krankheit, am Krebs. Sein Krebs hieß Ekel, MEIN EKEL AM HEUTE UND HIER. Der Ekel hatte in den letzten Jahren Futter bekommen, reichlich, aber man hatte diesen auch vor der letzten Zeitenwende gemästet. Futter für seinen Ekel, dafür war stets gesorgt.« (Christoph Hein: Wunden. Für Heiner Müller zum 9. 1. 1996. In: KALKFELL, 24)

## 7. Die Reflexion des autobiografischen Diskurses

*Jeder Mensch trägt ein Zimmer in sich. Diese Tatsache kann man sogar durch das Gehör nachprüfen. Wenn einer schnell geht und man hinhört, etwa in der Nacht, wenn alles ringsherum still ist, so hört man zum Beispiel das Scheppern eines nicht genug befestigten Wandspiegels.*  
(Franz Kafka)

### 7.1. Erfahrungsdruck (Erinnerung an einen Staat 1)

Die Reflexion der poetischen Verfasstheit und das Bewusstsein des Scheiterns des Projektes als literarisches, zieht sich durch den gesamten Text der Autobiografie. Seinen essenziellen, geradezu programmatischen Ausdruck findet sie jedoch im Spannungsfeld zwischen jenem dem Interviewteil vorangestellten Zitat aus LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN und dem ihm nachgestellten Textteil ERINNERUNG AN EINEN STAAT. Aus dem Nachlass Heiner Müllers lässt sich die Entstehungsgeschichte dieser Reflexionsebene bis zu einem gewissen Grad nachvollziehen. So finden sich einige der im Drucktext manifesten Gedanken bereits im Gesprächsprotokoll vorgeprägt, während andere aus knappen Notizen aus dem Entstehungsumfeld hervorgehen. Die wenigsten werden im Zuge der Niederschrift des Nachwortes gänzlich neu formuliert.

Mit der ERINNERUNG AN EINEN STAAT gewinnt die Autobiografie eine neue poetische Qualität. Eine handschriftliche Nachlassnotiz stellt den Zusammenhang der Kapitelüberschrift mit dem Nachwort explizit her und belegt damit die herausgehobene Stellung des Textes gegenüber der autobiografischen Erzählung der vorangegangenen neunundzwanzig Kapitel: »(Nachwort) / Erinnerung an einen Staat / Das Ende des Wohlstands« (HMA 4488). Das dreißigste Kapitel – im Inhaltsverzeichnis ist abweichend von der Kapitelüberschrift tatsächlich von einem »Nachwort« die Rede<sup>885</sup> – exemplifiziert und intensiviert die in der redaktionellen Überarbeitung der Interviews begonnene ästhetische Formalisierung des Gesprächsmaterials, indem es die Modifikation von Leben in Schrift durch die Reflexion des Verhältnisses dieser Schrift zu jenem Bereich ersetzt, der trotz Müllers gegenteiliger Behauptung als Literatur zu bezeichnen ist. Bereits im eigentlichen Erzähltext der Autobiografie finden sich zahlreiche Äußerungen und Hinweise auf diese Problematik. Massiv erfolgt die Autoreflexion jedoch erst im letzten Kapitel des Buches und wird damit rückblickend konstitutiv für das Verständnis des gesamten Textkorpus. Weil dieser Reflexionsebene als Teil der wirkungsästhetischen Strukturierung des Textes ein besonderer Stellenwert zukommt, soll er im Rahmen der Untersuchung literarischer Strategien der Autobiografie in diesem Kapitel der vorliegenden Arbeit verhältnismäßig detaillierter behandelt werden, als es die gut fünf Buchseiten der Kiepenheuer & Witsch-Ausgabe zu rechtfertigen scheinen.

---

<sup>885</sup> In der der vorliegenden Arbeit zugrunde gelegten Textausgabe heißt es: »Erinnerungen an einen Staat – Nachwort« (KOS 8). Im Inhaltsverzeichnis der Erstausgabe von 1992 heißt es weniger unkorrekt: »Erinnerung an einen Staat – Nachwort« (KOS<sup>1</sup> 9).

David Beikirch hat darauf hingewiesen, dass das Material im Nachlass Heiner Müllers einen Punkt aufzeige, »an dem das Projekt Autobiografie offenbar als gescheitert wahrgenommen«<sup>886</sup> werde. Zugleich sei dieser Punkt als Zäsur zu verstehen, »mit der eine Reflexion auf die Bedeutungsstruktur des Textes beginnt.«<sup>887</sup> Im Nachwort wird dieser Punkt manifest. Doch nicht die Wahrnehmung des autobiografischen Materials, das in KRIEG OHNE SCHLACHT einer weitgehend homogenen Lebenserzählung subsumiert wurde, generiert die »Erfahrung des Scheiterns«, einem »Privileg der Intellektuellen Osteuropas« (W 8 395), in deren Verantwortung es läge, die ideologisch kontaminierte Fracht ins neue Jahrtausend zu retten. Vielmehr ist das Scheitern bereits Bestandteil eines poetologischen Selbstverständnisses, das die autobiografische Krise bewusst auf den Ruin des Staates bezieht, in dessen Untergang das Scheitern eines Lebensentwurfs gespiegelt werden kann. Die poetische Reflexion dieses Scheiterns setzt nicht erst mit dem Entstehen von KRIEG OHNE SCHLACHT ein, erhält jedoch durch das autobiografische Projekt eine neue Projektionsfläche. Neben dem Faschismustrauma seiner Kindheit beschreibt Müller »die Jahrhundert Erfahrung des blitzhaften Aufscheiterns und des langsamen und beinahe lautlosen Untergangs einer großen Utopie in der westlichen Grenzprovinz des dritten Rom« ausdrücklich als »Grunderfahrung« (W 8 608). Im Interview betont Müller: »Wenn man schreibt, ist man angewiesen auf eine Grunderfahrung, von der man geprägt wurde. Meine Grunderfahrung war: Staat als Gewalt. Auf der einen Seite die faschistische Gewalt, auf der anderen die kommunistische – in Klammern: stalinistische – Gegengewalt. Mit der konnte ich mich identifizieren. Auch aus ganz subjektiven autobiografischen Gründen. Das war für einen Dramatiker natürlich eine produktive Situation.« (GI 3 154) Die von Müller angestrebte Terminologie lässt darauf schließen, dass es sich bei dem verschwundenen Staat um ein Gebilde handelt, das nicht losgelöst von einem sehr weit gefassten historischen Kontext betrachtet werden kann. Müller betont, dass es sich in seiner Darstellung beim Untergang der DDR nicht um das Verschwinden einer empirischen Formation handelt, sondern um einen freilich nicht weniger komplexen ästhetischen Entwurf. »Vielleicht machte gerade das Irreale des Staatsgebildes DDR seine Anziehung für Künstler und Intellektuelle aus. Die entscheidende Abweichung von Hölderlins ÖDIPUS in meiner Theaterfassung für Besson war ein Wort in dem Monolog des Protagonisten nach der Selbstblendung. Hölderlin: ... Denn süß ist es / Wo der Gedanke wohnt, entfernt von Übeln. Müller: ...Denn süß ist wohnen / Wo der Gedanke wohnt, entfernt von allem. Die DDR, die ich, im Doppelsinn des Worts, beschrieben habe, die Beschreibung ist auch eine Übermalung, war ein Traum, den Geschichte zum Alptraum gemacht hat, wie das Preußen Kleists und Shakespeares England.« (KOS 363) In Müllers Augen bleibt Deutschland auch nach der Wende ortlos. »Die Energie ist ortlos. [...] eigentlich war Deutschland nie ein Ort, es war immer eine Utopie.« (LV 117) Das Beharren auf der Virtualität impliziert den Gedanken der grundsätzlichen Veränderbarkeit. Doch das Ödipus-Zitat kennzeichnet auch die Hybris einer utopischen Vorstellung, die immer in Ideologie umzuschlagen droht, weil sie von der konkreten Erfahrung absieht.

Ähnlich wie MOMMSENS BLOCK – der »writer's block« ist programmatisch: die Lücke im Text der fundamentale Einspruch gegen den historischen Kontext der Entstehung – muss die

---

<sup>886</sup> Beikirch 2004  
<sup>887</sup> ebd.

ERINNERUNG AN EINEN STAAT als Versuch gelesen werden, das Scheitern künstlerisch produktiv zu machen. »Dieser Staat hat mir nichts geschenkt und ich habe mir von ihm nichts schenken lassen als die Erfahrung des Scheiterns einer Utopie, die der Motor meines Schreibens war, das diese Erfahrung dokumentiert mit Texten jenseits der Zensur« (W 8 604) Müller vergleicht seine Situation mit der Goyas: »Für meine Literatur war das Leben in der DDR etwas wie die Erfahrung Goyas in der Zange zwischen seiner Sympathie für die Ideen der Französischen Revolution und dem Terror der napoleonischen Besatzungsarmee, zwischen der Bauernguerilla für Monarchie und Klerus und dem Schrecken des Neuen, das vor seinen Augen die Züge des Alten annahm, die Taubheit seine Waffe gegen die arge Erkenntnis, weil das Auge des Malers die Blindheit verweigerte.« (KOS 365) Der »lebenslange Sehzwang« (W 4 492) ist der Fluch des Künstlers. Er unterwirft ihn einem schöpferisch Drang. Um nicht unter dem »Bombardement der Bilder« (ebd.) verschüttet zu werden, muss er dem Inkommensurablen Gestalt verleihen. Dabei geht es darum, den *Prozess* des Scheiterns einzufangen und als poetischen Ausdruck zu transportieren. Eben das tut Müller im Schlusskapitel seiner Autobiografie. Das Ich des Textes tritt dabei hinter die Beschreibung der gescheiterten Hoffnung einer sozialistischen Alternative zur als sicher vorausgesetzten Katastrophe im Namen des Kapitals zurück. Die Erinnerungsspur des Schlusskapitels lässt die Konditionen dieses Scheiterns noch einmal vor dem innerem Auge des Erzählers aufleuchten wie die sich selbst auslöschende Spur des Blitzes: »Manchmal ist das Gedächtnis eine Dunkelkammer, in der plötzlich ein vergessenes Bild aufscheint (manchmal nur ein Blitz mit dem es wieder verschwindet)« (HMA 5266).

Auch formal fällt das abschließende Kapitel aus dem Rahmen des Textes der Autobiografie heraus, denn das fiktive Gegenüber – die Instanz des Interviewpartners – findet darin keine Entsprechung. Der Text ist in vier voneinander relativ unabhängige Teile gegliedert: Der Überschrift folgen zwei Zitate, die im Sinne eines Mottos die doppelte Ausgangslage der im Text verhandelten Problematik des doppelten Scheiterns – gesellschaftlich-politisch einerseits, subjektiv-künstlerisch andererseits – metaphorisch spiegeln. Es folgen die eigentliche Erinnerung an einen Staat, die Reflexion und Problematisierung des autobiografischen Diskurses im Verhältnis zum eigenen Kunstverständnis sowie die formelle Danksagung für die redaktionelle Mitarbeit. Signatur und Datierung verleihen dem Text darüber hinaus einen dokumentarischen Charakter. Zugleich rücken sie ihn formal in die Nähe eines Pro-/Epilogs (zu welchem Zeitpunkt und aus welchen Gründen die Entscheidung fiel, das Vorwort zugunsten eines Nachwortes zu verwerfen, kann nicht endgültig festgestellt werden) und verweisen damit auf seine herausgehobene Funktion, die eine Reflexion des gesamten Projektes »Eine Autobiografie« einschließt.

Die faktische Existenz des Staates DDR bildet zugleich den Ausgangspunkt und den Gegenstand des müllerschen Schreibens. Das Bild von diesem Staat nimmt schon von daher einen zentralen Stellenwert im Schaffen des Künstlers ein. Der Staat stellt in Müllers Texten stets ein Mittel zu seiner eigenen Überwindung im Sinne Nietzsches ZARATHUSTRA dar. »Dort, wo der Staat aufhört, da beginnt erst der Mensch, der nicht überflüssig ist: da beginnt das Lied des Notwendigen, die einmalige und unersetzliche Weise.«<sup>888</sup> So ist es in der UMSIEDLERIN gerade an jenem notorischen Kommunisten Flint, festzustellen: »Der Zweck von unserm Staat ist, dass er aufhört. / Nicht wenn die Posten verteilt sind, ist er fertig /

---

<sup>888</sup> Nietzsche-W 2, 316



Sondern wenn er nicht mehr gebraucht wird. Und / Sehr müssen wir ihn noch verbessern, uns auch / Und die halbe Welt mit, dass er aufhören kann.« (W 3 277) Dabei interessiert Müller der Staat vor allen Dingen in seiner Ausprägung als Diktatur. Die Ursachen dafür mögen in Müllers Biografie begründet liegen. Wesentlich aber ist, dass Müller eine Ästhetisierung dieser biografischen Erfahrung vornimmt, indem er die Diktatur als Folie, ja als Bedingung des eigenen Schreibens erklärt. »Mein Leben in der DDR war ein Purgatorium, zugleich die Bedingung für mein dramatisches Werk.« (W 8 604) Die Passage aus einem Gespräch mit Robert Weichinger für »Die Presse« vom Juni 1990 fasst Müllers Verhältnis zur Staatsform der Diktatur zusammen: »Ich bin in einer Diktatur aufgewachsen und dann in die nächste hineingewachsen. Bei mir ist es so wie bei einem Fisch, der einen bestimmten Wasserdruck gewohnt ist, eine bestimmte Tiefe, wo der Druck größer ist. Aber es wird einem leicht schwindlig, wenn man zu schnell nach oben schwimmt, da kann bei einem Fisch die Blase platzen. (Lacht.) Das heißt, man entwickelt Reflexe, die diesem Druck standhalten. Also, ich sah keinen Grund wegzugehen. Ich hab Widerstände gern. Und diese Folie der Diktatur war ja interessant für Theatermacher. Die großen Zeiten des Theaters waren schließlich nie die Zeiten der Demokratie.« (GI 3 85, s. a. GI 3 78f., 85, 97f.) Sieht man einmal davon ab, dass die Geburt des europäischen Theaters mit der Herausbildung der attischen Demokratie in engem Zusammenhang steht, mag Müller recht behalten. Dennoch ist die Aussage eher als Reflex auf das verschwinden derjenigen Struktur zu sehen, die Müller die historische Perspektive betreffend für die vorläufig einzig relevante hielt. Und vor allen Dingen: In ihr hatte er das Lebens- und Erfahrungsfeld, das er benötigte, um seinen primären Lebensinhalt zu realisieren, nämlich das Schreiben. Müller begnügt sich also mit ganz pragmatischen Beweggründen für seine Haltung gegenüber der DDR. In einem offenen Gespräch anlässlich der Büchner-Preisverleihung in Darmstadt betont er, dass das Schreiben – seine Existenzgrundlage – vom Bestand zweier deutscher Staaten abhinge. »Ich wurde in dem anderen gespielt und deswegen konnte ich in dem, in dem ich lebe, davon leben, dass ich schreibe. [...] Aber auch nur, weil ich in dem anderen gelebt habe. Wenn ich in diesem gelebt hätte, hätte ich davon nicht leben können.« (NEGER 41) Müller beschreibt diese Situation lakonisch als »das Problem der gegenseitigen Kulturpolitik« (ebd.) Gemeint ist damit zweierlei. Das Schreiben bedarf des Erfahrungsdrucks und der authentischen Folie der Diktatur. Das Diktat besteht, zumindest dem Anspruch nach, in der Emanzipation von der Klassengesellschaft. Dass die unter dieser Voraussetzung entstandenen Texte in dem Staat, der den Humus ihrer Entstehung bildet, nicht gespielt werden dürfen, hängt mit der Absurdität seines Bestehens zusammen. So lassen Müllers Texte die Sprechblasen der vom »Neuen Deutschland« tradierten SED-Ideologie ebenso konservativ erscheinen wie die hohlen Phrasen der bürgerliche Werte dreschenden »FAZ«. Dass seine Texte in diesem geistigen Klima mit grandioser Wirkungslosigkeit verpuffen, kann den Autor nicht stören. Der westdeutsche Kulturbetrieb dient ihm lediglich dazu, die vegetative Existenz zu sichern und infolge der zunehmenden internationalen Anerkennung die eigene Person gegen Übergriffe seitens der DDR-Behörden ein Stück weit zu immunisieren. »Wenn ich nicht rausgekonnt hätte, hätte ich auch nicht hier bleiben können. Ich hätte das meiste von dem, was ich geschrieben habe, nicht schreiben können, ohne zu reisen.« (GI 3 77) An eine Flucht sei dabei nie zudenken gewesen, die Bundesrepublik sei aus der Perspektive des Schriftsteller »ein Atavismus, keine Alternative« (W 8 607) gewesen. Müller habe den »unsäglichen Ulbricht« akzeptieren können, weil er »Globke, Kiesinger, Filbinger, Lübke nicht für denkbar hielt« (ebd.). Immerhin ermöglicht die Sicht auf zwei Systeme einen genaueren Blick auf die

Trennung der Welt, die sich für Müller in der Berliner Mauer materialisiert. »Die DDR ist mir deshalb wichtig, weil alle Trennlinien der Welt durch dieses Land gehen. Das ist der wirkliche Zustand der Welt, und der wird ganz konkret in der Berliner Mauer. In der DDR herrscht ein viel größerer Erfahrungsdruck als hier [im Westen], und das interessiert mich ganz berufsmäßig: Erfahrungsdruck als Voraussetzung zum Schreiben.« (GI 1 135) Bezüglich des wirklichen Zustands der Welt heißt es in einem Nachlasstext: »Das Leben in der DDR war, nach dem Mauerbau, dem letzten Mittel, den Status quo zu erhalten, auf den die Großmächte sich, im Schatten des von beiden Seiten möglichen Atomschlags, als auf das kleinere Übel geeinigt hatten (Chruschtschow hat es formuliert: Lieber 16 Millionen Gefangene als ein Dritter Weltkrieg), ein Leben in der wirklichen Situation statt in der simulierten Freiheit der Bundesrepublik.« (W 8 614) Zugleich weiß Müller, dass der Status quo der deutschen Teilung nur eine imaginäre Grenze darstellt unter deren Mantel ganz andere Konfliktherde schwelen. »Die Teilung Deutschlands war ein Ausdruck der Teilung der Welt, die nicht aufgehoben ist mit der Einheit Deutschlands und mit der Entspannung zwischen Ost und West.« (GI 3 121) Breits 1985 hatte Müller unter Verweis auf den Status quo darauf hingewiesen, dass das »Frieden« stiftende »atomare Gleichgewicht« den »Krieg auf der Nord-Süd-Achse« (GI 1 158) impliziere. »Status quo als Festschreibung von Hunger, Unterentwicklung, Umweltproblemen, der Entwicklungshilfe gegen die Bevölkerung auf drei Kontinenten.« (GI 1 159)

In KRIEG OHNE SCHLACHT wird der geschliffene »Schutzwall« als Fall einer Zeitmauer beschrieben, der halb Europa von einer in der Wirklichkeit pervertierten Utopie befreit, indem er es in die kalte Freiheit der grenzenlosen Konsumgesellschaft entlässt. »Der Mauerbau war ein Versuch, die Zeit anzuhalten, Notwehr gegen den ökonomischen Angriff des kapitalistischen Westens, die Mauer ein Bild der wirklichen Lage in Beton. Am besten beschreibt den »real existierenden« Sozialismus der Kafkatext DAS STADTWAPPEN. Kein Staat kann eine Bevölkerung gegen ihren Willen mehr als eine Generation lang in einen Wartesaal sperren, wo man die Züge auf dem Bildschirm vorbeifahren sieht, in die man nicht einsteigen darf. Jetzt ist, wie der deutsche Volksmund sagt, Polen offen.« (KOS 365) Der Verweis auf die Kafka-Erzählung ist evident. Der babylonische Turm gehört zu den zentralen Motiven in Kafkas Werk. In Kafkas Denken steht das Bild für den Sündenfall des Menschen, der in seine anthropologische Verfassung untüchtig eingeschrieben ist. So bilden Besitzgier und Gewalt der rivalisierenden Gruppen in Kafkas Erzählung zugleich Bedingung und Folge der Utopie vom Himmelsturm. Müller kommentiert diese Tatsache mit Aischylos: »Ein andres Requiem auf das sozialistische Experiment in Osteuropa hat Äschylos geschrieben: So sprach der Adler, als er an dem Pfeil / Der ihn durchbohrte, das Gefieder sah: / So sind wir keinem anderen erlegen / Als unsrer eignen Schwinge.« (KOS 365f.) Die Bestrebungen des Menschen, sich über sich selbst zu erheben, führen immer wieder zu seinem Absturz. Es wäre ein Missverständnis, Müller Fatalität zu unterstellen. Der Absturz ist zwar Schicksal, zugleich jedoch hält er die Verbindung zum Denken eines möglichen anderen Ablaufs wach. Deshalb gewährleistet gerade die Erinnerung an die Niederlagen und Krisen, beziehungsweise deren Bedingungen den Anschluss an die Zukunft. Zugrunde liegt Kafkas STADTWAPPEN der Traum von einer harmonischen Menschengemeinschaft, die das Paradies auf Erden wieder herzustellen sucht und damit Gottes Zorn auf sich zieht. In der Darstellung des babylonischen

Turmbaus im Buch Genesis<sup>889</sup> erreicht Gott sein Ziel durch die Verwirrung der Sprache: Aufgrund der unmöglich gewordenen Verständigung verstreuen sich die Babylonier über die ganze Welt – das gemeinsame Projekt liegt in Schutt und Asche. Kafkas Text beschreibt im Gegensatz zum Alten Testament ein Babel in der verewigten Erwartung des göttlichen Präventivschlags. Die Faust Gottes im Stadtwappen markiert die Heraldik des Stillstands in der Erwartung der Auslöschung. Die Bewohner haben sich in der Erstarrung eines Bürgerkriegs um leere Symbole häuslich eingerichtet. An die Arbeit selbst, die Glück verheißt und Vernichtung beschert, wagt sich niemand heran. »Alles was in dieser Stadt an Sagen und Liedern entstanden ist, ist erfüllt von der Sehnsucht nach einem prophezeiten Tage, an welchem die Stadt von einer Riesenfaust in fünf kurz aufeinanderfolgenden Schlägen zerschmettert werden wird. Deshalb hat auch die Stadt die Faust im Wappen.«<sup>890</sup> Für seine Frankfurter PARTY in GERMANIA 3 schreibt Müller Kafkas Erzählung komplett ab. Sie dient hier als Replik des Bürgermeistersohns auf das Credo des Kommunisten Ebertfranz: »Der Kommunismus kommt, so sicher wie das Amen in der Kirche.« (W 5 289). Der hängt sich am Ende der Szene an dem Nagel auf, an dem zuvor das Bildnis Stalins hing und trägt damit der (späten) Einsicht Rechnung, dass Stalin nicht der Heiland der Revolution war, sondern deren Liquidator. Dass Müller DAS STADTWAPPEN für die kohärente Darstellung des »real existierenden« Sozialismus hält, spiegelt sich in diesem Satz, der das Dilemma einer Bewegung zusammenfasst, die das Ziel zur Ikone gemacht hat, das die alltägliche Dreckarbeit legitimieren soll. In der Folge schlägt Müller eine Umkehrung dieses Verhältnisses vor und fordert, den Kommunismus zu vergessen und stattdessen an ihm zu arbeiten. »Ich bin nicht mehr sicher, dass der Kommunismus, wie mein Vater mir Achtjährigem aus dem Buch eines indischen Philosophen vorlas, das Schicksal der Menschheit ist, aber er bleibt ein Menschheitstraum, an dessen Erfüllung eine Generation nach der anderen arbeiten wird bis zum Untergang der Welt.« (W 8 465)

Nach 1989 häufen sich Formulierungen über den Stellenwert des Staates und insbesondere der Diktatur im Denken Müllers. Die Intensivierung des Diskurses ist der Einsicht geschuldet, dass der Staat verschwunden ist, bevor er seine eigentliche Aufgabe – die Schaffung der Rahmenbedingungen für die Emanzipation des Menschen – überhaupt in Angriff nehmen konnte. Insbesondere in Interviews kommt Müller immer wieder auf die Rolle der Diktatur bezüglich der eigenen künstlerischen Produktion zu sprechen. »Gerade diese schwarze Folie der Diktatur und dieses gebrochene oder ambivalente Verhältnis zum Staat war für mich ein Movens, also eine Inspiration zum Schreiben.« (GI 3 98) Mit der Demokratie tut sich Müller ausdrücklich schwerer. »Ich kann schwer demokratisch denken nach 40 Jahren Diktatur.« (GI 3 79) Zwölf Jahre Nationalsozialismus und vier Jahre Besatzungszeit werden in dieser Aussage unterschlagen; sie sind indes in Betracht zu ziehen, will man Müllers grundsätzliche Bejahung der SED-Diktatur nachvollziehen. Im übrigen handle es sich bei der westdeutschen Demokratie um alles andere als demokratische Strukturen: »Demokratie gibt es ja gar nicht. Das ist ja auch eine Fiktion. Es ist nach wie vor eine Oligarchie, und anders hat die Demokratie noch gar nicht funktioniert. Es sind wenige, die auf Kosten von vielen leben. Brecht hat das politisch formuliert. [Assheuer:] *Oder Hofmannsthal. ›Manche freilich ... [Müller:] ... manche freilich müssen drunten sterben.‹* Ja, das ist ja ein Jahrhundertgedicht.

---

<sup>889</sup> s. a. Genesis 11, 1–9

<sup>890</sup> Kafka-GW 8, 71

Und das ist heute die Situation. Ich kann da nicht in Jubel ausbrechen über Freiheit und Demokratie.« (GI 3 191) Entsprechend schwer wiegt der unweigerliche Verlust des Erfahrungsdruckes mit dem Wegfall der herkömmlichen politischen Struktur. Der Aushöhlung der Macht folgt ihr Verschwinden. Was die Freiheit von den Fesseln bedeutet, die Müller zuvor an den Schreibtisch ketteten, beschrieb bereits Hegel in seiner PHÄNOMENOLOGIE DES GEISTES: »Kein positives Werk noch Tat kann also die allgemeine Freiheit hervorbringen; es bleibt ihr nur das negative Tun; sie ist nur die Furie des Verschwindens.«<sup>891</sup>

Die prinzipielle Loyalität Müllers gegenüber der DDR besteht weit über deren Verschwinden hinaus bis zu Müllers Tod im Jahr 1995. Geschuldet ist sie weniger der Überzeugung, in der besten unter vielen möglichen Welten zu leben, denn vielmehr ihrer Alternativlosigkeit. Noch bei Übernahme der Akademie-Präsidentschaft im Jahr 1990 ist der zähe Wille zu erkennen, eine der »wichtigen kulturellen Bestandteile [der DDR] gegen die damals umfassend politisch-ideologisch motivierte Liquidierung (>Abwicklung<)<sup>892</sup> zu verteidigen – ein Indiz dafür, dass die DDR in Müllers Denken ein alternativlos utopisch besetzter Raum blieb (der Kapitalismus bietet keine gesellschaftliche Perspektive insofern er an der permanenten und endlosen Reproduktion des Bestehenden fortwirkt). Entsprechend reagieren Müllers Texte auf die Leerstelle, die die schwindende DDR zurücklässt, lange bevor sie de jure und de facto verschwunden ist: »Und was dann im Laufe der Jahre mit meinen Texten passiert ist, geht weniger von mir aus, es ist ein Reflex auf die Aushöhlung der Macht. Zuletzt war da nur noch ein Vakuum, und darauf reagieren die Texte.« (KOS 113) Der Druckverlust indiziert indes keinen »Phantomschmerz« (KOS 361), sondern sammelt die Trümmer des zusammenstürzenden Gebildes in einem Archiv der Zukunft: abrufbare Erfahrungen für ein »kommendes Volk« (Deleuze). Die Voraussetzung dafür bildet die Auseinandersetzung mit dem Scheitern der DDR und ihren vermeintlichen Ursachen. Die Zeit der Krise, die Reaktion auf das Verschwinden des Kunstgebildes DDR, manifestiert sich im Schreiben Müllers zunehmend mit dem Eingeständnis der Ratlosigkeit und der Verweigerung von Sinngebung. In Müllers Theatervorstellung ist der Raum immer zuerst da und wartet darauf, von Figuren ausgesritten zu werden (s. a. GI 3 162). Doch wie bewegt man Figuren im Vakuum? Welche Perspektive hat das Verschwundene? Antwort auf diese Fragen vermögen die späten Texte Müllers zu geben, in denen vom ENDE DER HANDSCHRIFT die Rede ist und das Scheitern angesichts der subjektiven Verlusterfahrung mitteilbar gemacht wird. Was als persönlicher Unglücksfall im Krebstod seine Vollendung findet, weiß der Autor insofern vollmundig als Glücksfall mit großem Materialwert zu preisen: »Auch die Erfahrung des Scheiterns ist ein großes Kapital, das ist jetzt ein ungeheures Material für Kunst. Ich denke schon, dass es eine Menschheitserfahrung ist, dieses Scheitern. Es ist doch ein seltener Glücksfall in einem Lebenslauf, zwei Staaten untergehen zu sehen.« (GI 3 117) Nur vor dieser Folie spiele die eigene Vita in ästhetischer Hinsicht überhaupt eine Rolle und rechtfertige eine (kommerzielle) Autobiografie wie diejenige Müllers: »[Die] Biografie [ist] unwichtig außer wenn sie Information über Zeitgeschichte transportiert« (HMA 4480).

Als unmittelbare Reaktion auf die Erfahrung des Scheiterns muss auch Müllers Autobiografie gelesen werden. Das Verhältnis des Erzählers zum Staat, das Müller in seiner Autobiografie

---

<sup>891</sup> Hegel-W 3, 435f.

<sup>892</sup> Joachim Fiebach: Nach 1989. In: HMH 16–23, hier 18

konstruiert, ist also keinesfalls ein vorderhand oder gar ausschließlich antagonistisches, wie die Sekundärliteratur immer wieder suggerieren will. Es ist weder eine konstitutionelle Gegnerschaft<sup>893</sup>, auch keine kritische Auseinandersetzung mit dem »ideologischen common sense des ›Arbeiter-und-Bauern-Staates‹ DDR«<sup>894</sup> und erst recht nicht die Identifikation im Sinne eines »Gralshüter[s] der Feindschaft gegen ›den Westen‹«<sup>895</sup>. Vielmehr stellt der Staat die Bühne dar, auf der Müller den Konflikt mit seiner Biografie austrägt. Mit den wechselnden Arrangements (Leser, Berufsanfänger, Stückeschreiber/Dramaturg, auf internationalem Parkett agierender Dramatiker und Regisseur) ändern sich die Bühnenbilder (faschistische Diktatur, Besatzungszeit, DDR als Hort progressiver Kunst/restriktiver Kulturpolitik, USA und Asien, Westeuropa und der Ostblock) bis das Theater in sich zusammenstürzt. »Je mehr Staat, desto mehr Drama. Je weniger Staat, desto mehr Komödie« (KOS 112f.), zitiert Müller den griechischen Künstler Jannis Kounellis. Müller interessiert an diesem »Mehr« in erster Linie der Druck, dessen Fehlen beim passieren der hermetischen Grenze gen Westen wie »das Auftauchen aus tiefem Wasser in eine flachere Schicht [...] Schwindel erzeugt« (KOS 364). Das Fehlen bezieht sich vor allem auf die historisch-gesellschaftliche Langzeitperspektive. Legitimiere sich der Anspruch des sozialistischen Projekts zumindest theoretisch durch das Ringen nach einem universalen Diskurs, »der nichts auslöst und niemanden ausschließt« (W 8 212) – de facto das Ende der Repräsentanz –, arbeite der kapitalistische Westen am »Schweigen der Entropie« (ebd.). Unabhängig von dem miserablen Versuch einer Realisierung der Utopie in den sozialistischen Eiskesseln, bleibe die »Vorstellung von einer anderen Gesellschaft [...] ein Kraftquell« (GI 1 83). Wurde das nationalsozialistische Regime lediglich als Unterdrückungszusammenhang erfahren, liegt dem Verhältnis zur Diktatur des Proletariats, die auf dem Imperativ einer umfassenden Revolutionierung der gesellschaftlichen Verhältnisse beruht, ein prinzipielles Einverständnis seitens Müllers zugrunde. »Der Aufenthalt in der DDR war in erster Linie ein Aufenthalt in einem Material. Das ist wie in der Architektur, auch Architektur hat mehr mit Staat zu tun als Malerei, und das Drama hat mehr mit Staat zu tun als andre literarische Gattungen. Da gibt es auch ein bestimmtes Verhältnis zur Macht, auch eine Faszination durch Macht, ein Sich-Reiben an Macht und an Macht teilhaben, auch vielleicht sich der Macht unterwerfen, damit man teilhat.« (KOS 113) In zahlreichen Interviews aus der Wendezeit ist dieses Thema vielfach vorgeprägt. Dabei stellt sich heraus, dass Müller die Termini »Macht« und »Gewalt« synonym verwendet: »Ich bin unter der einen Diktatur aufgewachsen und unter der nächsten erwachsen geworden. Die war zuerst eine Gegendiktatur, eine Gegengewalt für mich, selbst in stalinistischer Form. Ich konnte mich damit halb identifizieren. [...] Sogar mit der Gewalt, so lange sie nicht mich selbst betraf. Man gewöhnt sich an die Gewalt, man ist sogar fasziniert von ihr.« (GI 3 78f.) Der Druck, unter dem die eigene Wahrnehmung steht, gründet auf der Diskrepanz zwischen den subjektiven Handlungsdispositionen und dem objektiven Erscheinungsbild der Macht. Daraus entsteht ein Zwiespalt, der die Mehrzahl Müllers Interviewtexte nicht unwesentlich prägt: eine bei aller kritisch-analytischen Genauigkeit überaus loyale Grundhaltung gegenüber dem politischen Regime der DDR. Mit dieser

---

<sup>893</sup> »Der weitaus größte Teil der biografischen Mitteilungen ist bestimmt vom Spannungsfeld, das sich – bei wachsender Spannung – zwischen dem Stückeschreiber und dem Machtapparat der DDR aufgebaut hat.« (Schemme 1995, 205)

<sup>894</sup> Norbert Otto Eke: Geschichte und Gedächtnis im Drama. In: HMH 52–58, hier 56

<sup>895</sup> Horst Domdey: Die Tragödie des Terrors. Heiner Müller – letzter Poet der Klassenschlacht. Ein Essay. In: Theater heute. Jahrbuch 1991, 104

Diskrepanz zwischen der Utopie des Programms und dessen erbärmlicher Wirklichkeit im »real existierenden Sozialismus« begründet Müller letztendlich auch die Entstehung von KRIEG OHNE SCHLACHT, als einen Versuch »die Verbindung einer Biografie mit der Geschichte eines Landes« (Müller 1992, 9) zu verknüpfen: »... aus dieser Diskrepanz ergab sich eine Spannung, und das Leben in so einer Struktur brachte einen sehr großen Erfahrungsdruck. Ich würde es mal ganz ästhetizistisch formulieren: Es gibt einen Text von T. S. Eliot, wo er schreibt: Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung.« (ebd.) Trotz der partiellen Identifikation bleibt die »*Faszination der Macht*« (KOS 114) stets an einen Diskurs des Anders- und Fremdseins gekoppelt, der aus einer Fluchtbewegung hervorgeht, die – ausgelöst durch den Reflex auf ein frühes Kindheitstrauma – zum Paradigma der eigenen Arbeit werden sollte. »Ich habe jahrzehntelang ein Problem mit Uniformen, mit Polizei gehabt, das war angstbesetzt aus der Kindheit, und mit Angst musst du irgendwie umgehen. Das galt auch für Gespräche mit Funktionären – nicht, dass ich da Angst hatte, aber sie waren für mich immer die Polizei, und auf diesem Terrain musste man sich vorsichtig bewegen. Es gab eigentlich immer seit der Verhaftung meines Vaters durch die Nazis – wenn damals auch noch nicht bewusst – ein Schuldgefühl, weil man ja immer anders dachte, als offiziell gedacht werden sollte. Ich war immer anders und hatte immer etwas zu verbergen.« (ebd.) Wie die Formulierung Müllers verdeutlicht, ruft nicht die Angst selbst das Gefühl der Fremdheit hervor, vielmehr liegt es in der Fluchtbewegung begründet, die der Erfahrungsdruck auslöst. Diese Bewegung zwingt das Ich zu permanenten Metamorphosen, die ihre Medialisierung in der Schrift erfahren. Bleibt der Druck aus, läuft die künstlerische Produktion Gefahr, ihrer wichtigsten Antriebskraft beraubt zu werden. Trotz Müllers Gewissheit, auf ein derartiges Stimulans nicht mehr angewiesen zu sein<sup>896</sup>, wird sein dramatisches Werk mit der politischen Wende von 1989 brüchig. Die Mehrzahl der vornehmlich essayistischen, lyrischen und Prosaarbeiten dienen in der Tat der Positionsbestimmung, die um den Verlust einer Perspektive auf Einlösung der stets implizierten Utopie kreisen. In ihnen findet Müllers Flucht ins Persönliche, die vielmehr eine öffentliche Autopsie darstellt, einen kohärenten Ausdruck. Auf das überflüssig Werden der Maskierung reagiert Müller mit einer radikalen Öffnung. Unter der Hand dessen, dem die Handschrift abhanden kommt, geraten noch die intimsten Aussagen in ihrer bisweilen bissigen Verweigerungshaltung zu eminent politischen Sprengkörpern.

## 7.2. Stalingrad (Erinnerung an einen Staat 2)

Ein Beispiel, das von diesem Paradigmenwechsel in Müllers Schreiben eindrücklich Zeugnis ablegt, stellt neben Texten wie MOMMSENS BLOCK oder TRAUMTEXT OKROBER 1995 die ERINNERUNG AN EINEN STAAT dar. Der Text kann als Versuch gelesen werden, einen Zufluchtsraum für das flüchtige Ich jenseits der Bedingungen von Diktat und Diktatur

---

<sup>896</sup> »Ich kann sehr gut auskommen mit dem, was jetzt ist. Diese Reibung war durchaus ein Motiv, da ich ja in einem Land lebte, in dem die Literatur sehr ernst genommen wurde. Aber diese Reibung brauche ich inzwischen nicht mehr. Ich kann mich selber motivieren und bin nicht mehr abhängig davon, dass jemand etwas gegen mich hat. Jetzt geht es einfach darum, in der Zeit, die mir noch bleibt, das zu schreiben, was ich schon lange schreiben will. Damit habe ich genug zu tun. Und das ist unabhängig von politischen Systemen und gesellschaftlichen Strukturen.« (GI 1 133)

aufzuspüren. Indem er das Scheitern einem historischen Modell einstellt, zieht er Fluchtlinien von der Antike bis in die Gegenwart und bildet so ein rhizomartiges Gebilde, das lineare Geschichte in archäologische Schichten aufbricht. Diese Methode öffnet nicht nur neue Perspektiven, sie zeigt zugleich Eingriffsmöglichkeiten auf, ist offen für die Manipulation und impliziert damit die Neuordnung des Geschichteten. Auf diese Art und Weise deckt Müller eine Vielzahl von Querverweisen auf, die aus seiner Sicht in direktem Zusammenhang mit dem Verschwinden eines Phänotyps und der zugleich als notwendig betrachteten Vergewisserung über die ihm zugrunde liegende Idee stehen.

Gleich die erste Bohrung legt ein Grundmuster europäischer Geschichte frei. Das erste dem Kapitel vorangestellte Motto zitiert eine Passage über die Ausdehnung des Römischen Imperiums aus dem vierten Buch Tacitus' *ANNALEN*, in dem die Regierungszeit des Kaisers Tiberius (14 n. Chr. bis 37 n. Chr.) beschrieben wird. »Die Mauren hatte König Nuba<sup>897</sup> vom römischen Volk zum Geschenk erhalten. / Die schlimmsten Tyrannen kommen aus dem Exil. / Tacitus, *Annalen*«<sup>898</sup> Es ist vor allen Dingen der letzte Vers, der dem Zitat Sinn in Bezug auf Müllers autobiografische Staatskunde verleiht. Er trifft nicht nur auf den Österreicher und Festungshäftling Hitler zu. Das aus Stalins Russland heimkehrende Nationalkomitee Freies Deutschland, allen voran Walter Ulbricht, Statthalter des sozialistischen Diktators und Kolonisator des deutschen Ostens, lässt den Fortschritt in der Gestalt des Terrors der Einparteienherrschaft auftreten, zu deren Konsul er sich aufschwingt. Wie der im Herzen Roms sozialisierte Maurenkönig die römische Zivilisation über sein barbarisches Volk bringt und es so für römische Zwecke funktionalisiert, tragen die Moskauer Exilanten Stalins sozialistische Fackel in die Länder des Ostblocks. »Natürlich ist es eine Tragödie von Dummheit und Inkompetenz, die hier passiert ist, aber dieser Befestigungs-, dieser Sicherheitswahn der Funktionäre ist verständlich. All diese Menschen, die Partei-, die Regierungsspitze, sie kamen aus der Verbannung, und die haben Deutschland erlebt als ein feindliches Land und die deutsche Bevölkerung als eine feindliche Bevölkerung. Sie konnten damit gar nicht anders umgehen als mit diesem Sicherheitswahn. Das ist nicht nur komisch, das ist auch tragisch.« (GI 3 132f.) Insofern beschreibt das Tacitus-Zitat das Dilemma der Geschichte des Sozialismus als archaisches Prinzip: Das Neue tritt im Mantel der Gewalt auf, als Usurpator im blutigen Gewand, der seine Legitimation aus einem verhängten Recht bezieht, das nicht von ihm stammt. Es gehört zur Qualität des literarischen Zitats, dass es auf diesen Bedeutungsgehalt nicht reduziert werden kann. Ebenso verweist es etwa auf die Situation des deutschen Westens, über den unter dem Mantel der westlichen Demokratie der Terror der Warenwelt verhängt wurde, der nach dem Verschwinden der DDR auf die östlichen Provinzen ausgeweitet wird. Ex post liest sich der aus der Perspektive des Scheiterns geschilderte Versuch einer Kolonisation im Namen des Fortschritts als Desaster. Der Schrecken des Stalinismus ist mithin nicht »DIE ERSTE ERSCHEINUNG DES NEUEN« (W 4 259), vielmehr erscheint er als Maske des zu überwindenden Alten, »als ein

---

<sup>897</sup> König Juba II. wurde als Sohn des Königs Juba I. von Numidien geboren, der sich mit Pompeius gegen Julius Caesar verschworen hatte. Nach der Niederlage Pompeius' und seiner Anhänger gegen Julius Caesar in der Schlacht bei Thapsus (46 v. Chr.), floh Juba zurück in sein Reich. Doch seine Untertanen verweigerten ihm den Einlass in die Hauptstadt Cirta. Daraufhin beging der glücklose Herrscher Selbstmord. Sein Sohn wuchs im Römischen Exil auf und genoss eine standesgemäße Ausbildung. 25. v. Chr. wurde Juba II. von Augustus als Herrscher im Königreich Mauretanien eingesetzt (bis 25 n. Chr.).

<sup>898</sup> KOS 362, s. a. LN 45. Bei Tacitus heißt es: »Mauros Iuba rex acceperat donum populi Romani.« (Tacitus: *Annalen* 4,5)

Vorauskommando auf dem Weg in die kapitalistische Zukunft« (W 8 463).

Eine Entsprechung findet der Sinngehalt des Tacitus-Zitats in einer Passage des nachfolgenden Essays: »In der DDR konnte Benjamins Traum vom Kommunismus als Befreiung der Toten nur parodiert werden, weil für die Überlebenden der doppelt besiegten Kommunistischen Partei die Macht zugleich ein Joch und ein Geschenk war. Der verordnete Antifaschismus war ein Totenkult. Eine ganze Bevölkerung wurde zu Gefangenen der Toten. Durch den nachträglichen Gehorsam der überlebenden Besiegten gegenüber den siegreichen Toten der Gegenpartei, nach dem Modell Friedrichs des Zweiten, des einzigen Intellektuellen auf einem deutschen Thron, der nach seiner Zähmung ein wirklicher Soldatenkönig wurde<sup>899</sup>, verloren die Toten des Antifaschismus ihre Aura. Die Replik auf die Konzentrationslager war »das sozialistische Lager«. Es selektierte auch noch seine Toten.« (KOS 363f.) Die von Benjamin für eine marxistische Geschichtsschreibung eingeforderte Befreiung der Toten implizierte die Kritik am »Ideal der befreiten Enkel«<sup>900</sup>. Dass die Sozialdemokratie »der Arbeiterklasse die Rolle einer Erlöserin künftiger Generationen«<sup>901</sup> suggerierte, stellte in Benjamins Augen den Grund ihres historischen Versagens dar. Stattdessen überließ sie die ritualisierten Totenfeiern den Nationalsozialisten, die mit ihrem funktionalisierten Todestrieb ein ganzes Volk zur Hölle jagen wollten, dass ihnen darin willfährig Folge leistete. Die DDR, Geschenk der sowjetischen Führung an die deutschen Exilkommunisten und Stalins Gängelband, entpuppt sich für die »doppelt besiegten« Beschenkten als Büchse der Pandora. Gekettet an das Joch der Macht, sehen sie sich außer Stande, an die Befreiung der mit den Toten begrabenen Zukunft zu gehen. Stattdessen sind sie gezwungen, sich von den Toten in Haftung nehmen lassen für die an ihnen verübten Untaten bis in alle Ewigkeit. Der »verordnete Antifaschismus« erweist sich als ein Totenkult, der auch die Gegenwart, bevor sie zu sich kommen kann, mit ins Grab nimmt. Insofern projizierte das »sozialistische Lager« die Rampe von Auschwitz ins Totenreich: »die guten ins Töpfchen / die schlechten in Kröpfchen.«<sup>902</sup> Die Blaupause für das »Prinzip Auschwitz« (KOS 363) sieht Müller in der biblischen Vorstellung vom Jüngsten Gericht, das die Toten selektiert. Unter Zuhilfenahme des Lebensbuches, in dem die Werke der Menschen verzeichnet sind, schickt der Weltenrichter ihre Seelen ins Elysium oder wirft sie in den Feuersee des Vergessens<sup>903</sup>. Eine Alternative zur Apokalypse setzte das Ende des Stellvertreterprinzips voraus, das Müller in der christlichen Religion begründet sieht. (s. a. JN 29f.) »Carl Schmitt erwähnt in einem Text über Dostojewskis Großinquisitor eine französisch-katholische Darstellung des Jüngsten Gerichts. Der Weltenrichter hat sein Urteil gesprochen, und aus der heulenden Masse der Kranken und Verbrecher steht ein Lepröser auf und erhebt Einspruch gegen das Urteil: J'apelle! Der Lepröse ist Gottes Sohn. Sein Einspruch wäre das Ende der Repräsentation, des christlichen Jahrtausends.« (KOS 365f.) Das Bekenntnis des Gottessohnes zur (qualitativen) Minorität der aus der Art geschlagenen, die Norm negierenden Abweichler stellt eine Referenz an die Figur des Asozialen dar, wie sie Müller u. a. in der Bearbeitung Brechts FATZER explizit herausstellte. Seine eigentliche Qualität besteht in der Behauptung der

---

<sup>899</sup> s. a. die Szenen PREUSSISCHE SPIELE und ACH WIE GUT DASS NIEMAND WEISS / DASS ICH RUMPELSTILZCHEN HEISS ODER / DIE SCHULE DER NATION in Müllers Stück LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUSSEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI

<sup>900</sup> Benjamin-GS I, 700

<sup>901</sup> ebd.

<sup>902</sup> Grimm 1969, 96

<sup>903</sup> s. a. Die Offenbarung des Johannes 20, 11–15



Differenz gegenüber der normativen Macht eines Gesetzeswortes, das ohne Dialektik auskommen muss, weil es den Widerspruch nicht kennt und aus diesem Grunde angewiesen ist auf Selektion. Am Grenzübergang Friedrichstraße, einem der wenigen Schlupflöcher für DDR-Privilegierte in der innerdeutschen Grenze, erfährt der Autor ein historisches Déjà-vu der Rampe von Auschwitz: »Ich erinnere mich an das Bild eines Grenzsoldaten auf der Kontrollbrücke über dem Westbahnsteig des Bahnhofs Friedrichstraße, in Breeches und Stiefeln, die Hände in die Hüften gestemmt wie ein SS-Mann an der Rampe, wenn man lange stehen muss, auf der Brücke oder an der Rampe, wahrscheinlich die bequemste Position.« (KOS 364)

Eine weitere Korrespondenz findet das Tacitus-Zitat im zweiten dem ERINNERUNGSKapitel vorangestellten Motto<sup>904</sup>: »Der Augenblick der Wahrheit wenn im Spiegel / Das Feindbild auftaucht« (KOS 362). Die Verse gehen zurück auf ein Gespräch mit Wolfgang Heise von 1986. Ein erster expliziter Hinweis auf die Verwendung des Zitats im Bezug auf das Nachwort findet sich in einer Nachlassnotiz: »Wolokolamsker Chaussee 2 / Der Augenblick / der Wahrheit Im / Spiegel das Feindbild // (Nachwort) / Erinnerung an einen Staat / Das Ende des Wohlstands« (HMA 4488) Das Zitat ist wortgetreu, Abweichungen existieren lediglich hinsichtlich der Interpunktion und der nachträglichen Überführung in den (gebrochenen) Blankvers. In dem Gespräch mit Heise über Brecht betont Müller sein Interesse am »Lernen durch Schrecken« (GI 2 55). In Brechts Postulat der Fremdwerdung als Voraussetzung einer Erkenntnis durch Schock, sieht Müller einen zentralen Punkt und die Bedingung für geschichtliche Bewegung überhaupt. Jacques Lacan knüpft Entwicklungsfähigkeit von vornherein an die verfremdete Erkenntnis in der spiegelbildlichen Verkehrung. »Man kann das Spiegelstadium als eine Identifikation verstehen im vollen Sinne, den die Psychoanalyse diesem Terminus gibt: als eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung.«<sup>905</sup> Der Spiegel ist Garant für Emanzipation. Mit dem Wegfall der DDR und der Beseitigung der letzten Relikte einer stalinistischen Struktur gerate der Osten Deutschlands jedoch in den Sog der westlichen Demokratie, der als Heimkehr in den »Schoß des Kapitals« (W 8 464) und also Regression erfahren wird. Im letzten Teil der WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE, seinem mutmaßlichen »Abschied von der DDR« (KOS 351), hatte Müller in Anlehnung an Kleists FINDLING den Blick in den Spiegel zum Prüfstein der kommunistischen Lehre gemacht, die in der Lage sein muss, die selbst erzeugten Widersprüche auszuhalten, ohne daran zu zerbrechen: »Und dein Augenblick / Der Wahrheit IM SPIEGEL DAS FEINDBILD war / Dein letzter Augenblick Der Maskenball / Der toten Avantgarde dein letzter Film« (W 5 245). Was Brecht/Müller als historisches Bewegungsprinzip und Ausweg aus der permanenten Reproduktion des alten Gewaltzusammenhanges begriffen haben, bildete hier den tragischen Endpunkt einer an den Folgen der eigenen Courage erstarrten Bewegung. Die Lehre verwandelt sich in der Folge in Leere, die einer sozialistischen Wirklichkeit die Farben ausgesogen hat und kein Bild mehr hergibt (VAMPIR) oder in das im leeren Theater vergessene Brautkleid des Kommunismus,

---

<sup>904</sup> Mit der Technik der Zitatreihung verweist der Text auf seinen eigenen literarischen Produktionsmechanismus und beleuchtet damit zugleich die »Dialogizität« (Bachtin) von Texten als Merkmal gesellschaftlicher Diskursbildung, die des Subjekts ausschließlich als autoreferenzielle »Realität des Diskurses« bedarf. Die Aussage »Ich« ist immer an eine Sprecherinstanz gebunden und besitzt somit ausschließlich diskursive Realität (s. a. Benveniste 1977, 279ff.).

<sup>905</sup> Lacan 1985, 318

das nach der blutigen Brautnacht vergeblich auf eine Wiederbelebung wartet (THEATERTOD). Müllers späten Texte oszillieren zwischen diesem Verlust persönlicher Integrität und der Erfahrung geschichtlichen Scheiterns.

Der Text ERINNERUNG AN EINEN STAAT beschreibt die Geburt des Gedächtnisses aus eben jener Erfahrung eines Verlusts und des darüber empfundenen Schmerzes. Der Verlust besteht im Scheitern einer historischen Perspektive des Kommunismus. Gerade in diesem als Geburtsfehler angelegten Scheitern vermag Müller jedoch eine Chance aufzuspüren. Im Vorwort zu einer 1993 von Thomas Grimm herausgegebenen Anthologie<sup>906</sup> bemerkt Müller: »Zum ersten Mal ist ein Staat, einer der kurzlebigsten der europäischen Geschichte, letztendlich das Geschenk eines Imperiums an seine doppelt besiegten Vasallen (Tacitus: Die Mauren hatte König Nuba vom römischen Volk zum Geschenk erhalten), nach vierzigjähriger Zersetzungsarbeit einfach von der Bildfläche verschwunden. Das ergibt eine Chance, vielleicht die letzte.« (W 8 463) Worin diese Chance bestehen könnte, darüber gibt der Text keine Auskunft – möglicherweise im Nachdenken über die utopische Kraft der Gründe für das vierzigjährige Scheitern. Wie in der von Cicero tradierten Simonides-Geschichte<sup>907</sup>, dient die Trauerarbeit des Müllertextes zugleich der Rekonstruktion des Katastrophenhergangs. Sie analysiert das verlassene Schlachtfeld, benennt die zerschlagenen Gegenstände und fügt sie so im Geiste zusammen. Aus den Trümmern entsteht so ein Andenken an die unter ihnen begrabene Zukunft, ein Eingedenken im benjaminschen Sinne. Die »Erinnerung« ist nichts anderes als das Medium, mit dessen Hilfe die »Wunde« Gedächtnis lesbar wird. In der GENEALOGIE DER MORAL macht Nietzsche auf die blutige Wurzel der Mnemotechnik aufmerksam: »nur was nicht aufhört, weh zu tun, bleibt im Gedächtnis. [...] Es ging niemals ohne Blut, Martern, Opfer ab, wenn der Mensch es nötig hielt, sich ein Gedächtnis zu machen«<sup>908</sup>. Die mnemotechnische Belebungs-Personwerdung der Gedächtnisbilder bedeutet

---

<sup>906</sup> DAS LIEBESLEBEN DER HYÄNEN. In: Thomas Grimm: Was von den Träumen blieb. Eine Bilanz der sozialistischen Utopie. Berlin 1993, 7f. (s. a. W 8 463–465)

<sup>907</sup> Haverkamp/Lachmann sehen in der Simonides-Geschichte die »Urszene der Mnemotechnik« (Haverkamp/Lachmann 1991, 26). Sie beschreibe »den vergessenen Ursprung dieser Kunst aus den Folgen einer Katastrophe« (ebd.). Cicero zieht die Simonides-Episode lediglich zur Illustration des Verhältnisses von Bild und Schrift im Gedächtnisraum heran. Im Anschluss an die Wachstafel-Metapher des Aristoteles gehe es um die Vorzugsrolle der visuellen Wahrnehmung sowie deren eigentümliche Zurücknahme auf die Lesbarkeit der Schrift: »Man erzählt sich, dass Simonides, als er bei Skopas, einem reichen und vornehmen Manne zu Krannon in Thessalien speiste, ein Lied auf ihn gesungen habe, in dem nach Dichterart zur Ausschmückung Kastor und Pollux ausführlich besungen worden seien. Da habe Skopas in allzu schäbiger Gesinnung zu Simonides gesagt, er werde ihm für dieses Lied die Hälfte dessen geben, was er mit ihm vereinbart habe; die andere Hälfte solle er gefälligst bei seinen Tyndrariden holen, die er ebenso gepriesen habe. Kurz darauf habe man Simonides, so heißt es, ausgerichtet, dass er nach draußen kommen solle; zwei junge Männer stünden an der Türe, die dringend nach ihm riefen. Da sei er aufgestanden und hinausgegangen, habe aber niemanden gesehen. Unterdessen sei der Raum, wo Skopas speiste, eingestürzt. Durch diesen Einsturz sei er selbst mit seinen Angehörigen verschüttet und getötet worden. Als die Verwandten sie bestatten wollten und die Opfer auf keine Weise von einander unterscheiden konnten, soll Simonides aufgrund der Tatsache, dass er sich daran erinnern konnte, an welcher Stelle der betreffende jeweils gelegen hatte, Hinweise für die Bestattung jedes einzelnen gegeben haben. Durch diesen Vorfall aufmerksam geworden, soll er damals herausgefunden haben, dass es vor allem die Anordnung sei, die zur Erhellung der Erinnerung beitrage. Wer diese Seite seines Geistes zu trainieren suche, müsse deshalb bestimmte Plätze wählen, sich die Dinge, die er im Gedächtnis zu behalten wünsche, in seiner Phantasie vorstellen und sie auf die bewussten Plätze setzen. So werde die Reihenfolge dieser Plätze die Anordnung des Stoffs bewahren, das Bild der Dinge aber die Dinge selbst bezeichnen, und wir könnten die Plätze anstelle der Wachstafel, die Bilder statt der Buchstaben benützen.« (Cicero 1976, 433)

<sup>908</sup> Nietzsche-W 2, 802

indes auch, dass die Bilder als *personae* Masken sind<sup>909</sup>, Masken der Dinge, die im Fundus des Gedächtnistheaters deponiert werden. Die Übersetzung des zu Erinnernden ins Erinnerungsbild ist bereits Entstellung. Die *similitudo* (Ähnlichkeit) läuft mithin nicht auf das Abbild vom Urbild hinaus, sondern ist *simulatio* (Verstellung). In dieser Befreiung vom Prinzip der *mimesis* liegt ihr utopischer Gehalt begründet.

Evident wird die erfahrungslose Leere im Bild des Ostblocks als gefrorener Kessel. So erkennt der archäologische Blick, dass bereits die Geburtsstunde des Sozialismus auf deutschem Boden einem Vorgang der Entschleunigung, oder vielmehr einem Akt der Erstarrung geschuldet ist, der die kinetische Energie der (nationalsozialistischen) »Bewegung« auf den Status quo des Kalten Krieges herunterfährt. Bereits der Jude Victor Klemperer hatte die nationalsozialistische Gesellschaft auf das Prinzip permanenter »Bewegung« zurückgeführt. In LTI, Klemperers Sprachanalyse des Dritten Reiches, heißt es: »So sehr ist Bewegung das Wesen des Nazismus, dass es sich selber geradezu als ›die Bewegung‹ bezeichnet.«<sup>910</sup> Anknüpfend an diesen Gedanken formuliert Bernd Böhmel, der Faschismus sei existenziell an die Grenzenlosigkeit von Zeit und Raum gebunden, die die Bewegung in die Ewigkeit hinein verlängert und die Utopie eines Tausendjährigen Reiches gebiert. Daraus resultiere der »Angriff als spezielle Form der gesellschaftlichen Realisierung«<sup>911</sup>. Doch setze diese Form »Raum voraus als Feld für den Angriff. Ohne Raum kein Angriff. Alles, was vorwärts der Kampfzone liegt, ist potenziell Angriffsfeld, gesellschaftlich Lebenszeit, philosophisch Unsterblichkeit.«<sup>912</sup> Dem ständig sich erneuernden Angriff als Form der gesellschaftlichen Realisierung stellen sich allein diejenigen in den Weg, die nicht vom Raum, sondern in ihm leben: die Juden. Deren Theologie geht von der erwarteten Endlichkeit der Welt aus. »Die Diaspora verschärft die Kollision. Sie setzt die Verheißung in Kraft. Solange sie dauert, steht die Endlichkeit der Welt auf gegen die Utopie. Da die Juden in der Diaspora leben, werden sie wieder und wieder von den Sichelschnitten der Wehrmacht erfasst, in Polen, Holland, Norwegen, der Sowjetunion, in allen angegriffenen Gebieten. Es ist unheimlich wie im Märchen vom Hasen und dem Igel. Wo die Wehrmacht hinkommt, sind die Juden schon da. Sie sind das Deutschlands Unsterblichkeit leibhaftig auf den Weg zerstreute philosophische Hindernis.«<sup>913</sup> In einem anderen Text hatte Bernd Böhmel im Anschluss an Ernst Jünger (DIE TOTALE MOBILMACHUNG) und Carl Schmitt (der »absolute Feind« in der THEORIE DES PARTISANEN) darauf hingewiesen, dass das Vernichtungswerk der Nationalsozialisten auf eine gesellschaftliche »Geschwindigkeitsdifferenz« zurückgeführt werden müsse. Die Todeslager fungierten als Beschleuniger. »Im Vernichtungstrakt wird die Zivilbevölkerung beschleunigt. Sie wird in Basis, Materialien zerlegt, in Hitze, Asche, Rauch, die der Ausbreitung von Geschwindigkeit wenig oder keinen Widerstand entgegensetzen.«<sup>914</sup> Andererseits legt sich die Vernichtungsmaschinerie quer zum Angriff, indem sie das Schienennetz blockiert und die Mobilität der Wehrmacht reduziert. Müller greift im Zusammenhang mit Hitlers Expansionsplänen wiederholt auf diesen Gedankengang zurück. So betont er etwa im

---

<sup>909</sup> s. a. Fuhrmann 1979, 83–106, bes. 85f.

<sup>910</sup> Victor Klemperer 1975, 238

<sup>911</sup> Böhmel 1996, 19

<sup>912</sup> ebd.

<sup>913</sup> ebd.

<sup>914</sup> Böhmel 1992, 445

Gespräch mit Frank Michael Raddatz bezüglich Hitlers Expansionsstrategie: »Sein Problem war, dass er zu wenig Treibstoff für sein Programm, die Strategie der Mobilität hatte.« (JN 79) In einem Gespräch mit jungen französischen Regisseuren, dass unter dem Titel AUSCHWITZ UND KEIN ENDE zuerst in der DRUCKSACHE 16 erschien, einer Schriftenreihe die Müller nach der Übernahme der Leitung des Berliner Ensembles in Anlehnung an Brechts VERSUCHE-Hefte anregte, heißt es: »Mao Tse-tung hat gesagt, der Nationalsozialismus war unbesiegbar, solange er im Angriff war. Es war ein Angriff ins Leere, in den leeren Raum, nur Bewegung, keine Reserven. Als der Angriff vor Moskau zum Stehen gebracht wurde, war es vorbei. Der erste Stopp war schon das Ende. Und der Kessel von Stalingrad ist der Sarg von Attila. Der einzig nationale Stoff sind die Nibelungen.« (MARTERPFAHL 56) Die implizite Verknüpfung von Auschwitz (»Attilas Sarg«) mit Stalingrad ist schlüssig. In seinem letzten Stück GERMANIA 3 GESPENSTER AM TOTEN MANN legt Müller Hitler die Worte in den Mund: »Der Jude war mein Unglück er säuft mein / Benzin das mir zum Sieg fehlt Seine Asche / Beschwert die Ketten meiner Panzer.« (W 5 267) Müller führt die fatale Begegnung des deutschen Todestriebes mit der jüdischen Endzeiterwartung auf die gestörte Selbstwahrnehmung der Deutschen zurück, deren Ursache die Geschichte eines Scheiterns sei. Von den Bauernkriegen über den Dreißigjährigen Krieg bis hin zu der geplatzten bürgerlichen Revolution von 1848 sei in der deutschen Geschichte jede ernst zu nehmende Emanzipationsbestrebung von reaktionären Kräften niedergewalzt worden. »Und aus der Angst, keine Identität zu haben, entsteht der Todestrieb. Also der Wunsch, auszulöschen oder ausgelöscht zu werden. In dem Zusammenhang fällt mir noch eines ein: Es mag seltsam klingen, aber es gibt eine merkwürdige, eine totale Affinität zwischen Deutschen und Juden. Sie ergibt sich aus diesen Identitätsproblemen. Der Deutsche ist nicht zu Hause, der Jude ist nicht zu Hause. Der Deutsche ist sich selber fremd, der Jude ist sich selber fremd – gemacht worden. Aus dieser Affinität heraus kam es dann zu jener tödlichen Begegnung.« (GI 1 180) Die »tödliche Begegnung« bleibt nicht ohne existenzielle Auswirkung auf Müllers autobiografische Konstruktion. In einem Text aus dem Nachlass, [Die deutsche Form der Revolution ...], beschreibt Müller im Zusammenhang mit den Stasi-Vorwürfen die eigene Judaisierung als gesellschaftliches Phänomen jenseits ideologischer Grenzen. Seien die Juden eine »zur Ablenkung vom Klassenkampf erfundene Rasse«, die von Hitler zum »Sündenbock für die Defekte des [vom] Kapitalismus auserwählten Volk[es]« (W 8 605) gestempelt worden ist, trete in der DDR »in den Augen von Staat [und Volk] die Intelligenz an die leergeräumte Position der Juden – die Leerstelle das Vakuum der unkalkulierbaren Beschleunigung.« (W 8 606) Was Müller hier beschreibt, ist der aggressive Abwehrmechanismus der kleinbürgerlichen Mentalität gegenüber jeglicher Störung ihres Dornröschenschlafes: »Der Kleinbürger erträgt nur Zustände, der Wechsel ist ihm verhasst.« (ebd.)

Müller eröffnet die ERINNERUNG AN EINEN STAAT explizit mit einem Gedanken Bernd Böhmels: »Bernd Böhmel überraschte mich vor ungefähr zehn Jahren mit der These, dass die Übernahme der konterrevolutionären deutschen Strategie der Kesselschlacht durch die Rote Armee das Ende des sowjetischen Zeitalters eingeleitet und die Staatengebilde des Ostblocks zu gefrorenen Kesseln gemacht habe, mit Abgrenzung nach außen und Kolonisierung der Binnenstruktur, bewohnt von gefangenen Befreiten.« (KOS 362) Der Einstieg in das Nachwort stellt ein Beispiel für die serielle Verwertung ein und desselben Materials dar. Müller verwendet den Satz mit geringfügigen Abweichungen als Einleitung zu dem von

Böhmel 1992 in »Sinn und Form« veröffentlichten Aufsatz DAS GEHEIMNIS DES SIEGES – DUELL MIT SCHLIEFFEN. In diesem Zusammenhang bezeichnet Müller Böhmels Text als »eine der raren Orientierungshilfen im Denkschlamm der Postmoderne« (W 8 417). In einem Gespräch für den Tagesspiegel vom 9. November 1991 – dem Jahrestag des 18. Brumaire (1799), der doppelten Ausrufung der Republik (1918), des Hitler-Ludendorff-Putsches (1923), der SS-Gründung (1925) sowie des Mauerfalls (1989) – beschreibt Müller den Zusammenhang von der Übernahme der Kesselschlacht mit dem »Ende des sowjetischen Zeitalters« noch dezidiierter als in (s)einer Autobiografie: »Ich weiß nicht, ob Stalingrad ein Sieg war. Ich meine, es war auch für die Sowjets kein Sieg. Das ist, was mich interessiert: Was ist ein Sieg, was ist eine Niederlage? Stalingrad war die zweite sowjetische Kesselschlacht. Die erste war Kursk, soviel ich weiß. Wenn man es kurz beschreiben will, so hat der Kessel zwei Seiten, eine Außen- und eine Innenseite. Die motorisierten Verbände schneiden ein Segment aus dem Territorium, und vorher narkotisieren die Flugzeuge, das ist eine ganz chirurgische Sache. Und dann kommt die Infanterie und räumt auf, danach die Polizei oder was auch immer. Das wesentliche ist die Abgrenzung nach außen und die Zerstörung der Infrastruktur. Stalin war gegen die Kesselstrategie. Seine Vorstellung war, in der Bürgerkriegsstrategie auf breiter Front den Feind aus dem Land treiben. Dagegen hat Schukow sich durchgesetzt und hatte Erfolg. Danach gab es nur noch sowjetische Kesselschlachten. Das Ergebnis war – das ist nicht meine Idee, sondern eine geniale Einsicht von Bernd Böhmel: die sozialistischen Staaten oder sogenannten sozialistischen Staaten waren gefrorene Kessel: Abgrenzung nach außen und Zerstörung der Infrastruktur. Es war das Ende der Sowjetunion, Stalingrad.«<sup>915</sup> Zu den »gefangenen Befreiten« oder »doppelt besiegten Vasallen« (W 8 463) einer stagnierenden Revolution und ihrer weltpolitischen Verstrickungen rechnet sich Müller ausdrücklich selbst hinzu. Das gestörte Verhältnis zur Macht ist gleichsam Bestandteil des eigenen Lebens wie fundamentale Bedingung des eigenen künstlerischen Ausdrucks. Der Mythos Stalingrad übte bereits auf den jugendlichen Müller einen ungeheuren Eindruck aus. Als Dreizehnjähriger hörte er in einer Sendung des Moskauer Rundfunks ein Gedicht Erich Weinerts, von dem sich ihm die Verszeilen »Mutter, ich komme aus Stalingrad« eingeprägt hätten, die der Geist des toten Sohnes über sein leeres Grab haucht. Später findet Müller diesen Eindruck in der Lektüre einer Unzahl sowjetischer Kriegsdarstellungen und Romane bestätigt (s. a. Müller 1992, 11f.).

Die Energie der nationalsozialistischen Kriegsmaschine – in Westdeutschland in die kapitalistische Produktion reintegriert, die im »Wirtschaftswunder« ihre Klimax erfuhr – sei im Osten Deutschlands und den bereits auf Jalta Stalins Hoheit anvertrauten Staaten im Raum zwischen der innerdeutschen Grenze und Moskau eingefroren worden. Dabei hängen

---

<sup>915</sup> GI 3 143f. Noch eineinhalb Jahre später kommt Müller im Gespräch für den »Freitag« explizit auf Böhmels These zur Erklärung für das Ende des Ostblocks zurück: »Der Kessel hat zwei Seiten: von außen die Eingrenzung, innen Zerstörung der Infrastruktur. Die Bomber betäuben, das ist die Narkose, dann kommen die motorisierten Verbände, das ist die Operation, dann kommt die Infanterie und räumt auf. Der Kessel, sagt Bernd Böhmel, von dem diese seltsame, aber einleuchtende These stammt, ist die Strategie der Konterrevolution. In Stalingrad haben die Sowjets sie übernommen. / Stalin war immer gegen Kesselschlachten, er dachte noch in Kategorien des Bürgerkrieges: Massen marschieren auf breiter Front nach vorne. Schukow hat sich 1942 gegen Stalin durchgesetzt. In Stalingrad gab es den ersten großen Kessel, danach bis zum April 1945 nur noch Kesselschlachten. Wenn man eine Strategie übernimmt, integriert man den Gegner. Das Ergebnis der Übernahme der konterrevolutionären Strategie war die Bildung der Ostblockstaaten als gefrorene Kessel: Abgrenzung nach außen, Zerstörung der Binnenstruktur. Das war das gleiche Prinzip. Das Ende der DDR war eigentlich Stalingrad.« (GI 3 203f.)

Bewegung in Permanenz und Stillstand im gefrorenen Kessel kausal miteinander zusammen. Die Identifikation mit der Strategie des Gegners führt zur Ununterscheidbarkeit mit ihm. Im Anschluss an Wassili Grossmans Roman *LEBEN UND SCHICKSAL* bezeichnet Müller das Zusammentreffen von Roter Armee und Wehrmacht als das Aufeinandertreffen einer Zivilisation der Städte und einer der Steppe und Dörfer: »ein Endpunkt« (Müller 1992, 12). Die Übernahme der Strategie, mit der die Wehrmacht ihre Gegner sedierte und deren Übertragung auf den Staatsapparat, lässt die sowjetische Kolonialpolitik nach 1945 als Fortsetzung des Krieges mit den Mitteln des besiegten Feindes erscheinen. War in der Bewegungsphilosophie der Nazis Angriff identisch mit Lebenszeit, staute sich hinter der Zeitmauer des Ostblocks das Leben in Zeitlupe auf, die jeden Moment drohte, ins Standbild überzuspringen und von dort in den Rücklauf oder Filmriss. Ostdeutschland bekam in diesem Welttheater des Sozialismus die Rolle des Grenzpostens auf den Festen des verblutenden Weltgeistes übertragen, der die Verwerfungen der Weltpolitik klaglos mit ansehen musste. »Die DDR war ein Staat auf Widerruf, eine Ableitung der Sowjetunion, militärisches Glacis im Westen, schwer zu halten gegen den ökonomischen Sog des anderen reicheren Deutschland, schwer aufzugeben wegen der zunehmenden Unsicherheit des polnischen Zwischenraums: Stalins Politik war Befestigung, nicht Eroberung.« (KOS 362) Eine fatale Bedingung des desaströsen Geschichtsverlaufes sei die »Enthauptung der deutschen Arbeiterbewegung, der Tod Rosa Luxemburgs und Karl Liebknechts« (GI 3 91) gewesen. Böhmel sieht in dieser Enthauptung die Bedingung für den Siegeszug Hitlers: »Am 15. 1. 1919 erschlägt Runge Rosa Luxemburg. *Die Sau muss schwimmen*. Man wirft sie in den Kanal. Sie schwimmt 167 Tage, dann kehrt sie zurück, es wird ein Zug sein ohne Wiederkehr und Runges Spur sich verlieren in einem Schneeloch bei Stalingrad. [...] Rosa wird geschlachtet, Schlieffens Zeitalter rückt in den Zenith. Es folgt der Zug in den Kessel an der Wolga, wo das Feuer von den Wänden fällt und unser Schicksal sich erfüllt.«<sup>916</sup> Die Folge, betont Müller, sei der Anschluss der deutschen Arbeiterbewegung an Moskau gewesen, die Ostdeutschland und den Ostblock auf den Status von Grenzbefestigungen Stalins reduziert hätte (s. a. GI 3 91), der die Revolution im nuklearen Patt einfro. Mit dem Ende des Kalten Krieges büßten sie ihre Funktion ein. »Nach Hiroshima waren Feldzüge á la Napoleon, die durch Zerschlagung feudaler Zollschränken die bleibende Errungenschaft der Französischen Revolution, die Freiheit der Ausbeutung, exportiert hatten, nur noch in Generalstäben denkbar, hatte der Traum von einer Welt jenseits der Ausbeutung keine Realität mehr. Das Ende der militärischen Konfrontation bedeutete notwendig das Ende der DDR, eines ihrer teuersten Produkte.« (KOS 363)

Die Böhmel-Passage der *ERINNERUNG AN EINEN STAAT* geht auf eine gestrichene Passage im Manuskript der Rohfassung zurück, die Müllers in Gesprächen der vorangegangenen Jahre bereits mehrfach bekundetes Interesse an den Thesen Böhmels dezidiert herausstellt und auf die eigene künstlerische Tätigkeit bezieht. »Das letzte Ende war Stalingrad. Der Sieg der Russen war die totale Niederlage, für die Deutschen und für die Russen. Stalingrad war das Ende von zwei Völkern, Deutschland und Russland. Der Punkt, wie es dahin gekommen ist, ist interessant. Alles, was danach kam, waren Folgen. Vielleicht war es auch nur das Ende von zwei Ideen, zwei Programmen. Das ist jetzt nicht so sehr auf meinem Mist gewachsen, aber das finde ich schon ein großes Konzept von dem unglücklichen

---

<sup>916</sup> Böhmel 1996, 19

Böhmel. An diesem Konzept doktort er seit Jahren herum und wird nie fertig damit. Böhmel ist so ein Benjamin-Typ, er produziert ein ewiges, lebenslanges Fragment. Seine These ist ganz einleuchtend, er kam auf sie, weil er versucht hat, über meine Stücke zu schreiben: Schlieffen ist der Liquidator von Marx.<sup>917</sup> Klingt etwas abstrus auf Anhieb, doch der Schlieffenplan ist vor dem Ersten Weltkrieg in Erwartung eines Zweifrontenkrieges entwickelt worden, weil Deutschland aufgrund seiner geografischen Lage immer mit zwei Fronten rechnen musste, Russland und Frankreich. Daraus ergab sich das Konzept des Bewegungskrieges, also Angriff ohne Reserven. Der Schlieffenplan bedeutete – was Frankreich betrifft – den Vorstoß durch das neutrale Holland und Belgien bis hinter Paris. Die direkt angreifende Umzingelungsflanke und der mittlere Flügel mussten beweglich bleiben. Man muss zurückweichen können, notfalls die Franzosen nach Deutschland reinlassen können, und dann quetscht man sie von hinten an die Schweiz. Das Wesentliche daran ist Bewegung, die Bewegung darf nicht aufhören. Die Korrektur, die Moltke vorgenommen hat – er hat den mittleren Flügel festgemacht –, war das Ende. Damit hörte die Bewegung auf, es kommt der Stellungskrieg, Materialschlacht. Die Materialüberlegenheit des Gegners kam zum Tragen.<sup>918</sup> Hitler hat daraus gelernt. Der Blitzkrieg ist nur eine Steigerung des Schlieffenplans. Das Wesentliche ist der Kessel, die Umzingelung. Die These von Böhmel ist nun die: Der Kessel, das ist die Strategie der Konterrevolution. Der Kessel hat zwei Seiten, Abgrenzung nach außen, Zerstörung der Infrastruktur nach innen. Kessel ist seitdem auch für die Polizei ein Begriff. Auch dieses amerikanische Kosmos-Programm ist ein kosmischer Kessel von der Idee her. Das revolutionäre sowjetische Zeitalter ist nach Böhmel in dem Moment zu Ende, in dem die Sowjets diese Strategie der Konterrevolution übernahmen. Schukow hat sich durchgesetzt gegen Stalin. Stalin war gegen Kesselschlachten. Er sagte immer: ›Wo sind die Reserven? Damit zerstört man das eigene Territorium.« Von Stalingrad an gab es in der Sowjetunion nur noch Kesselschlachten. Das Ergebnis waren gefrorene Kessel in Gestalt dieser sozialistischen Länder, Abgrenzung nach außen, Zerstörung der Infrastruktur nach innen, Außerkraftsetzung von Menschenrechten und so weiter. Das ist schon ganz interessant. Ich habe das jetzt sehr vereinfacht, aber damit kann man was anfangen. Und auch die Juden störten einfach die Bewegung. Auch das KZ, die Vernichtungslager, sind eine Konsequenz daraus.« (HMA 4487, 341ff.) Die Passage macht wie alle früheren Verweise auf das Konzept Böhmels überdeutlich, dass die Gründe für den Zusammenbruch des Systems von Müller nicht in einer verfehlten Politik der DDR selbst gesehen werden, vielmehr das System selbst bereits als Folge historischer Ereignisse betrachtet werden müsse, die Müller auf die Jahre 1918 (Novemberrevolution und Ermordung Rosa Luxemburgs/Karl Liebknechts im Januar 1919), 1933 (Machtergreifung der Nationalsozialisten unter Hitler) und 1942 (Einkesselung der 6. Armee bei Stalingrad und Endgültige Niederlage im Februar 1943) datiert (s. a. Müller 1992, 11). Daraus, räumt Müller

---

<sup>917</sup> Im Interview hatte Müller 1988 darauf hingewiesen, dass der Schlieffen-Plan »marxistisch gesehen, die Befreiung des Proletariats aus der Ausbeutung durch die Rückführung in den Jägerstatus« gewesen sei. »Die historische Regression wird zugleich als Befreiung erfahren. Das ist ein Motiv für die Kriegsbegeisterung von 1914.« (GI 2 121)

<sup>918</sup> Im Gespräch mit Alexander Kluge formuliert Müller: »Ein anderer Aspekt ist natürlich, dass der Schlieffen-Plan ja auch auf der ununterbrochenen Bewegung beruhte. Und Moltke hat eine Korrektur an dem Plan gemacht. Für Schlieffen war klar, dass er den mittleren Teil des Frontabschnittes beweglich halten und auch die Franzosen nach Deutschland hereinlassen wollte, damit die Bewegung erhalten bleibt. Moltke hat dann aus Patriotismus die Mitte festgemacht und damit eigentlich den Stellungskrieg provoziert, und das heißt, die materielle Überlegenheit des Gegners ...« (LV 136)

ein, folge ein explizites Desinteresse an den Oberflächenbewegungen der Wendezeit. »Ich kann sehr gut auskommen mit dem, was jetzt ist. Diese Reibung war durchaus ein Motiv, da ich ja in einem Land lebte, in dem die Literatur sehr ernst genommen wurde. Aber diese Reibung brauche ich inzwischen nicht mehr. Ich kann mich selber motivieren und bin nicht mehr abhängig davon, dass jemand etwas gegen mich hat. Jetzt geht es einfach darum, in der Zeit, die mir noch bleibt, das zu schreiben, was ich schon lange schreiben will. Damit habe ich genug zu tun. Und das ist unabhängig von politischen Systemen und gesellschaftlichen Strukturen.« (GI 3 133) Die sogenannte Wende sei nichts anderes gewesen als die Befreiung der DDR-Bevölkerung aus der »imaginierten Warteschleife des REAL EXISTIERENDEN SOZIALISMUS« (W 8 382) und ihre Einspeisung in die Warengesellschaft, beziehungsweise in die »ökonomisch dominierte Warteschleife« (W 8 383) des Westens. Dagegen hätten die wirklichen Veränderungen, »die dann hier nur wie Implosionen einer Sprechblase spektakulär geworden sind, [...] viel früher stattgefunden, aber so als unterirdische, tektonische Beben.« (Müller 1992, 11; s. a. GI 3 143) Aus diesem Grund sei die Katastrophe von Stalingrad wichtiger als der Fall der Mauer, »die nur eine Folge ist [...] von Erosionen, Veränderungen und Umwälzungen, die unterirdisch stattgefunden haben.« (GI 3 132) Aber auch Schlieffen-Plan und Stalingrad lassen sich in einen weiter gefassten Kontext einbetten, der seine Bezugspunkte aus dem Raum der Geschichte in das Reich des Mythos verlegt. »Wenn man über Stalingrad schreibt oder redet, dann fallen einem die Nibelungen ein, wenn man in Deutschland aufgewachsen ist; da fällt einem Rosa Luxemburg ein, wenn man in der DDR aufgewachsen ist – und das alles gehört zu diesem Komplex Stalingrad. Es fällt einem auch Stalin ein, natürlich; alles, was damit zusammenhängt. Aber nur in so einem Kontext ist das interessant, und nicht als isoliertes Ereignis.« (KALKFELL 139) Wiederum ist es Böhmel, der Müllers Position beschreibt, die nach dem Verschwinden der Sowjetunion und ihrer Satelliten als Position der Vergeblichkeit kenntlich wird. »Bei Stalingrad gelangt der Angriff in die Utopie. Keiner kommt zurück. Wer wiederkommt, bleibt Widergänger, dauerhaft im Wesen verändert und der Welt unheimlich. [...] Im Bernstein asiatischer Zeitreserve gestrandet, treibt die 6. Armee inkomplett in die Ewigkeit; und einzig Literatur träumt davon, sie wieder zu bewegen. Mansteins Verlorene Siege, Müllers Glückloser Engel sind Beispiele einer tschechowschen Sehnsucht, die mit der Roten Armee zieht. Das Sowjetische Zeitalter rückt in den Zenith. Die universelle Klasse erscheint nicht.«<sup>919</sup> Mit dem Zusammenbruch des Sowjetimperiums ist die Utopie, die dem Wahnsinn von Stalingrad einen Sinn zu verleihen vermochte, in weite Ferne gerückt. Doch Antworten erhält nicht derjenige, der die Utopie zu den Akten legt und ihre Trümmer an der Kette eines linearen Geschichtsbegriffs aufreht, sondern jener, der die Schichten freilegt und die Sedimente der zurückliegenden Ereignisse auf ihren Zukunftsgehalt hin befragt.

### 7.3. Fremd werden (Erinnerung an einen Staat 3)

Auf die Frage nach dem Verhältnis der explizit als autobiografisch gekennzeichneten Texte *BERICHT ÜBER DEN GROSSVATER* und *DER VATER* zur Wirklichkeit antwortet Müller

---

<sup>919</sup> Böhmel 1992, 434f.



im ersten Kapitel der Autobiografie: »Wie Literatur.« (KOS 15) Durch die ästhetisch notwendige Abwendung von den empirischen Tatsachen mache sich der Dichter schuldig. Es besteht jedoch keine Rechtfertigung, dieser Schuld auszuweichen. In einer für die Druckfassung gestrichenen Passage der Autobiografie rechtfertigt Müller diese vampirische Tendenz ästhetischen Ausdrucks: »Ich habe oft über das Verhältnis zwischen Geschriebenem und Erzähltem nachgedacht, die Ungerechtigkeit gegen die Gegenstände oder Personen der Beschreibung, in diesem Fall gegen meinen Vater und meinen Großvater. Diese Ungerechtigkeit hat etwas zu tun mit dem Problem von Literatur überhaupt. Alles wird Stoff, alles wird Gegenstand, alles wird Material. Ich habe immer wieder das Bedürfnis gehabt – und das ist ein Grund, warum es diese vielen Interviews gibt, glaube ich –, einfach so zu schreiben, wie es einem einfällt, was mir nie gelungen ist und nie gelingen wird, so zu schreiben wie man denkt, wie man spricht. Das ist so ein Traum, den man als Autor hat. Das ist wirklich ein Traum, der wahrscheinlich überhaupt nicht realisierbar ist, der früher mal real war, als die Leute noch nicht geschrieben haben, als es Erzähler gab. Das wieder zu erreichen, in ganz seltenen Momenten, diese Freiheit, die Freiheit vom Formzwang, ist ein großes Glück, das gibt es manchmal bei Goethe, ganz selten. Als er alt war, hat er diktiert, da entsteht dann so was manchmal. Eine andere Linie, die auch damit zu tun hat, ist diese Freiheit des Traums; bloß, wenn du einen Traum aufschreibst, ist das schon wieder was anderes, ist schon wieder fest. Das ist ein Problem von Literatur und Kunst überhaupt im Verhältnis zum Leben, Literatur frisst das Leben auf, nicht nur das eigene, auch anderes Leben.« (HMA 4487, 7f.) Das Problem der Authentizität der Schrift taucht in Müllers späten Texten immer unvermittelter auf. Es ist an den Versuch geknüpft, sich vorbehaltlos auszuliefern, sich als Material zur Verfügung zu stellen. Doch noch in den schonungslosen persönlichen Preisgaben, die viele der späten Gedichte darstellen, siegt die Form über den Inhalt, produziert die ästhetische (Ver)Form(ung) neue Bedeutungen, die weit über den Bereich subjektiver Erfahrung hinausweisen. Das beschriebene Scheitern dupliziert sich im Scheitern der Darstellbarkeit. Die Fiktion muss die Authentizität dem Effekt opfern. Es liegt in der Natur des Mediums Schrift, die Wirklichkeit zu entstellen. Müller versucht, das Problem als lebensweltliche Entfremdung zu fassen, als Verlust der »Erzählung in der Schrift« durch das »Verschwinden des Erzählers in den Medien« (KOS 366). Im Gegensatz zur klassischen Autobiografie, mit der das sich erinnernde Ich die disparaten Momente seines Lebens in ein Erzählkontinuum zu bannen und so zumindest im Nachhinein darüber zu verfügen sucht, stellt Müller – unter Berufung auf den Verlust der »Kunst des Erzählens« (ebd.) – die Unmöglichkeit ungebrochener Identität aus. Das »Verschwinden des Erzählers« ist gleichbedeutend mit dem Tod der Reflexion (über sich selbst) und eröffnet dem abgetretenen Biografen die Möglichkeit, sich auf ein Spiel mit seiner Biografie einzulassen, dessen Ausgang, trotz allen inszenatorischen Geschicks seitens Heiner Müllers, offen bleiben wird. Der Text ersetzt nicht den Autor, er entlässt ihn: »Erkläre nichts. Stell es hin. Sag's. Verschwinde.«<sup>920</sup> Dass hierin zugleich die Bedingung für Müllers Schreiben besteht, macht die Sprengkraft seiner späten Texte jenseits der Dramatik aus, wie sich anhand der Genese der Schlusspassage Müllers Autobiografie exemplarisch vorführen lässt.

Der letzte Abschnitt der ERINNERUNG AN EINEN STAAT rekurriert unmittelbar auf die Reflexion des autobiografischen Diskurses, der den Text KRIEG OHNE SCHLACHT

---

<sup>920</sup> Canetti 1987, 148

unterschwellig strukturiert. Er geht zurück auf eine Vielzahl divergierender Notizen und Entwürfe, die sich in ebenso loser wie unzusammenhängender Form unter der Signatur HMA 4480 im Nachlass des Dichters befinden. Diese genetische Primärquelle fängt den Denkprozess ein, der zur Entstehung dieser Passage führt und vermittelt ein Bild davon, wie hart der Autor mit dem Text seiner Autobiografie haderte, beziehungsweise wie verzweifelt er dabei um künstlerische Selbstverständigung rang. Es ist davon auszugehen, dass es sich bei diesem künstlerischen Selbstverständnis nicht um eine starre Konstruktion, sondern um einen ständigen Metamorphosen unterworfenen Prozess handelt, in dem ästhetische Überlegungen mit individuellen Prädispositionen und gesellschaftlichen Entwicklungen in permanenter Interaktion stehen. Es gehe Heiner Müller in all seinen Arbeiten »um den Ort des eigenen Schreibens, die Selbstreflexion des Autors, der in gewisser Weise keiner mehr sein möchte und es doch sein muss«<sup>921</sup>, schreibt Genia Schulz in der ersten Müllers Stücken gewidmeten Monografie 1980. Wolfgang Emmerich weist indes darauf hin, dass Müllers Autorschaft im Licht seiner historischen Veränderbarkeit betrachtet werden müsse. Habe Heiner Müller Autorschaft bis in die siebziger Jahre hinein als enge – wenngleich hochkomplizierte und konfliktreiche – Verknüpfung des künstlerischen Schaffens mit den gesellschaftlichen Prozessen (*»Literatur ist eine Angelegenheit des Volkes. (Kafka)«*, W 8 208) begriffen, erfolge die »Verflüchtigung der Autorschaft«<sup>922</sup> im Verlauf der siebziger Jahre angesichts der stehenden Zeit erstarrter Verhältnisse als Rückzugsbewegung und Sinnverweigerung. Nach dem Zusammenbruch der DDR sprechen poetische Reflexionen von der Verantwortung des Autors für seine Werke. Die »Selbstkritik« überführt das Befremden des Autors angesichts der Re-Lektüre der eigenen Texte in Poesie und lässt sie somit selbst als ästhetisches Phänomen erscheinen: »Das Gefühl des Scheiterns, das Bewusstsein der Niederlage beim wiederlesen der alten Texte«, formuliert bereits Anfang der siebziger Jahre, wird nun zur bestimmenden Grundlage der Erfahrungsproduktion und ist somit letztlich der einzige Garant für die Bewahrung der durch Ideologie und Verbrechen entstellten Vision von einer Welt jenseits der ökonomischen Dominanz des Kapitalismus.

In KRIEG OHNE SCHLACHT wird die Historizität und der Wandel der Selbstreflexion des Autors transportiert und zugleich verworfen.<sup>923</sup> Sie wird ersetzt durch den Verweis auf ein Werk, das sich allein durch sein materielles Vorhandensein legitimiert und keiner Rechtfertigung eines maßgeblichen Erzeugers bedarf. Deleuze/Guattari sehen die eigentliche Qualität des Kunstwerks eben darin, dass es von seinem Schöpfer grundsätzlich absehen könne: »es existiert an sich«<sup>924</sup>. Wiederholt betont Müller, dass er mit seinen literarischen Arbeiten keine Intention verfolge, die außerhalb der Texte liege. Im Gegenteil: Wie eine Reihe von Äußerungen Müllers nahe legt, seien Absicht und Text zwei völlig verschiedene Dinge. »Das Schreiben verbrennt die Intentionen. Es ist eine Praxis, keine Theorie. Es ist eine andere Form von Leben. Es ist ganz einfach eine Methode, die eigenen Erfahrungen zu verarbeiten. Ich schreibe nicht, sondern der Text schreibt.« (GI 2 132) »Die Sprache setzt sich letztlich durch gegen den Autor. Gegen die Intention des Autors.« (GI 3 159) »Die Autorität ist der Text, nicht der Autor.« (GI 3 161) Es sei eine Dummheit, »eine Kette von Situationen als Wunschzettel des Autors zu lesen. Ein Text lebt aus dem Widerspruch von Intention und

---

<sup>921</sup> Schulz 1980, 19

<sup>922</sup> Emmerich 1992, 295

<sup>923</sup> s. a. Beikirch 2004

<sup>924</sup> Deleuze/Guattari 2000, 192

Material, Autor und Wirklichkeit« (W 8 176).

Die explizite Identifikation von Leben und Schreiben – »Meine Hauptexistenz ist im Schreiben« (GI 1 93) – lassen den Stellenwert der Biografie für das Schreiben, beziehungsweise deren ästhetische Überformung äußert schwierig und den Begriff der Autobiografie obsolet erscheinen. Roland Barthes betont, dass eine Trennung von Leben und künstlerischer Arbeit paradox sei. Die »Zeit der Erzählung« gehe »mit der Jugend des Subjekts zu Ende: eine Biografie gibt es nur von unproduktivem Leben. Sobald ich produziere und schreibe, nimmt mir (zum Glück) der Text selbst meine narrative Dauer.«<sup>925</sup> Das Leben ist in der Arbeit. Müllers Aussagen zu diesem Komplex sind ebenso vielgestaltig wie widersprüchlich und wohl nur im Kontext der jeweiligen Äußerungen kohärent zu deuten. Müller bezeichnet den Schreibvorgang generell als das »Verschweigen einer Autobiografie, [...] das Maskieren des Biografischen« (GI 1 151). Darum bevorzuge er ausdrücklich die dramatische Form, um Selbstaussagen zu treffen: »Ich kann das eine sagen, und ich kann das andere sagen.« (GI 1 94) Das Drama biete den Vorteil, »dass man andere sprechen lassen kann anstelle von sich selbst, Figuren, die Masken des eigenen Ich sind. [...] Und man kann von einer etwas sagen lassen und von der anderen genau das Gegenteil.« (GI 2 131). Das gilt jedoch in gleichem Maße für die unterschiedlichen Sprachmasken, in denen sich der Autor in einer Unzahl von Interviews präsentiert. Sascha Löschner spricht von der Destruktion des Autorennamens in der Öffentlichkeit mittels bewusst dunkler, vieldeutiger, ja teilweise unsinniger Aussagen.<sup>926</sup> Der Grund für Müllers Maskenspiele liegt indes nicht, wie Löschner vermutet, in der Angst vor Festschreibung durch Interpretation begründet, sondern ist einem dialektischen Denken geschuldet, das ohne die Verwicklung in Widersprüche nicht auskommt. In einer kurzen Poetik des Interviews gibt Müller 1985 (im Interview) zu bedenken: »... dass man im Gespräch etwas leichtfertiger formulieren kann, als wenn man schreibt. Man ist ja nicht so sehr in die Pflicht genommen. Man kann am nächsten Tag das Gegenteil sagen.« (GI 1 155) Müller liefert für seine Affinität zur Dramatik eine biografische Begründung: »Vielleicht habe ich da keine Wahl gehabt – das kam aus Widersprüchen und Situationen heraus, in denen man nicht aussprechen oder fühlen kann, dass man ein eigenständiges Subjekt ist. Wenn man ein Objekt der Geschichte ist, braucht man andere Figuren, um über die Probleme zu reden.« (GI 1 89) Es geht um die Behauptung subjektiver Autonomie in der Situation äußerster, bisweilen existenzieller Bedrängnis. Das Schreiben generiert den Bereich der Freiheit, dessen Bedingung der äußere Zwang ist. Nicht zufällig gehen dem Dramatiker, dem die Kunst als »Voraussetzung des Lebens« (JN 100) gilt, aufgrund des plötzlichen (politischen) Druckabfalls der Wendezeit die Masken aus. »Die Masken sind verbraucht fin de partie« (W 1 317), rekapituliert Müller die Situation 1995 im Gedicht VAMPIR, die unverkennbar seiner persönlichen Lage entspricht.

In der Tat ist der Autor in KRIEG OHNE SCHLACHT weniger auf der Mitteilungsebene des Text anwesend, als vielmehr in der dramatischen Struktur. In der Figuration, respektive Anordnung des Materials wird die Handschrift sichtbar, die zugleich die Spur ihres Verschwindens zeichnet. Das Erzählte verweist weniger auf den Produzenten der Erzählung, denn die Art und Weise des Erzählens auf seine Vakanz. Wer »ich« sagt ist in jedem Einzelfall neu zu überprüfen und in keinem Fall abschließend bestimmbar. Foucault hatte die

---

<sup>925</sup> Barthes 1978, 4

<sup>926</sup> s. a. Löschner 2002, 98

Funktion des Autors in literarischen Texten als die (auch innerhalb ein und desselben Textes) variable Distanz eines *alter ego* (des Schriftstellers) zum behandelten Gegenstand beschrieben. Es ist die Kunstfigur, die auf der Bruchkante zwischen Erzähler, Erzählung und der Makrostruktur des Textes balanciert. Seine Autorität hat der Autobiograf an die Diskurse abgegeben. Die Figuration ersetzt die Repräsentation. Das Ich ist weder identisch mit Heiner Müller, noch geht es restlos in einer geschlossenen Kunstfigur auf. Es oszilliert vielmehr zwischen dem jeweils dargestellten Gegenstand und der (variablen) Perspektive des Betrachters. Dem Autor obliegt die Perspektivsteuerung des Textes, der Erzähler ist ihm funktionell beigeordnet. Müller selbst betont, dass die Biografie als Material der poetischen Überformung nur sehr begrenzt taugt: »Ich habe ein paar Mal versucht über mich zu schreiben, und das hat mich immer ganz schnell gelangweilt, weil es mir nicht wichtig genug erschien. Das mag ein Fehler sein.« (GI 1 14) Im Gegenzug, betont Müller ein Jahr später (1976), fließe in die Beschreibung anderer Personen/Figuren die eigene Biografie unvermeidlich ein. »Und ich glaube, dass das immer wichtiger wird, dass man sich als Autor immer weniger heraushalten darf. Der Begriff der Objektivität ist völlig entleert.« (GI 1 35) Und 1980: »Im Moment interessiere ich mich eigentlich nur für mich. Das finde ich ein ganz legitimes Interesse, denn ich habe mich so lange nicht um mich gekümmert. Und ich fühle mich auch ganz wohl mit mir. Weil ich da zum ersten Mal einen wirklichen Feind habe und auch einen Freund. Das hat natürlich einen Trend zur Prosa.« (GI 1 60) Im Gespräch mit Hermann Theißen über KRIEG OHNE SCHLACHT formuliert Müller 1992: »Wenn man schreibt oder Kunst macht, wird das Leben sowieso immer mehr Material. Man lebt im Material. [...] Die Differenz zwischen dem Leben in der Literatur und dem in der Realität wird wahrscheinlich immer größer, je länger man schreibt.« (Müller 1992, 9) Die Lebensgeschichte disponiert die Wahrnehmung von Wirklichkeit wie umgekehrt das Schreiben die Lebensgeschichte nachhaltig perforiert. Der biografische Fußabdruck des Autors im Material ist mithin ebenso unvermeidlich wie die nachträgliche Bereinigung der Erinnerung um die Spuren der Kunst vergeblich bleiben muss.

Eine positive Formulierung dieses Sachverhaltes gelingt Müller im Gespräch mit Hendrik Werner. »Es ist natürlich eine Abplattung von Erinnerung, wenn man vor anderen darüber redet. Wirkliche Erinnerung braucht schon die Arbeit der Formulierung. Da entsteht womöglich etwas ganz anderes, was vielleicht faktologisch nicht mehr standhält, aber es entsteht so etwas wie die wirkliche Erinnerung.« (VE 342) Die Gewissheit, dem Grundsatz gemäß, das Poetische sei das absolut reelle, schreibend in den Besitz der Wahrheit zu gelangen, wird jedoch mit Blick auf die eigene Autobiografie grundsätzlich bezweifelt. »Andre beschreiben treibt manchmal, wenn man schreiben kann und auch noch Glück hat, die Wahrheit hervor. Sich selbst beschreiben transformiert die Wahrheit. Über sich selbst kann man reden. Die gesprochene Lüge ist eine Wahrheit, die geschriebene nicht.« (HMA 4480) Bleibt die gesprochene Lüge im dialektischen Feld als im Widerspruch aufhebbarer Zweck (Hegel) grundsätzlich wahr, stellt die Beschreibung eine irreversible Übermalung dar, die das Selbstbild maßgeblich verändern muss. Offenbar gerät Müller während der Arbeit an seiner Autobiografie in einen Loyalitätskonflikt. Das Schreiben über die eigene Person in einer durchsichtigen Maske liegt ihm nicht. Mit dem konstruierten, das autobiografische Gespräch nur imitierenden Interviewcharakter des Textes, der die gesprochenen Lügen in den Bereich der Wahrheit verweist, gibt sich Müller nur scheinbar zufrieden. Kurzerhand spricht er seiner Autobiografie den Kunstcharakter ab: Er habe den Text in der ihm zur Verfügung stehenden

Zeit, »nicht zu Literatur machen« (KOS 367) können. Die Begründung, die er dafür liefert, fasst Müllers Äußerungen zum autobiografischen Diskurs kursorisch zusammen. Zugleich betont sie, dass es sich bei der vorliegenden Autobiografie, die bewusst den unbestimmten Artikel »Eine« im Untertitel führt, um einen halbherzigen Versuch handle, der nur unter Vorbehalt als solche auch rezipierbar sei. »Mein Interesse an meiner Person reicht zum Schreiben einer Autobiografie nicht aus. Mein Interesse an mir ist am heftigsten, wenn ich über andre rede. Ich brauche meine Zeit, um über andres zu schreiben als über meine Person. Deshalb der vorliegende disparate Text, der problematisch bleibt.« (KOS 366) Müllers Rezeptionsvorgabe ist das Ergebnis der Auseinandersetzung mit dem inkongruenten Verhältnis Leben – Schrift und dem daraus resultierenden Ungenügen über die poetische Aussagekraft des autobiografischen Projektes. Der Versuch, dem autobiografischen Material (insbesondere der Kriegserfahrung) mit Prosa beizukommen, ist als Beleg für dieses Ungenügen zu betrachten (s. a. W 2 177–188).

In einer Vielzahl von Interviews hatte Heiner Müller auf den existentiellen Zusammenhang von literarischer Arbeit und Leben hingewiesen und betont, dass Schreiben unverfälschter »Lebensausdruck« (GI 2 102) sei. »Ich lebte vielleicht zu sehr/tief in der Welt meiner Stücke« (HMA 4489), lautet eine handschriftliche Notiz aus dem Nachlass. Was in diesem Satz als leise Befürchtung zur Sprache kommt, macht eine wesentliche Qualität Müllers ästhetischer Produktion aus. In seinen poetischen Texten materialisiert sich das enge Verhältnis von Arbeit und Leben. Sie bilden die Schwelle zwischen subjektivem Erleben und objektivem Geschehen. Im Produktionsprozess durchdringen Ich und Welt einander. Bei der Arbeit an KRIEG OHNE SCHLACHT sei dieses Verhältnis aufgrund der Vielzahl sich widersprechender Intentionen der am Entstehungsprozess beteiligten Personen massiv gestört gewesen. Die Mehrzahl der Nachlass-Notate unter der Signatur HMA 4480 zielen auf diese Problematik. Die vierzehn handbeschriebenen Blätter befinden sich in einer Mappe mit der Aufschrift »Biografisches«. Die Äußerungen markieren den zentralen Punkt der »Erfahrung des Scheiterns« (W 8 395), der für Müllers Spätwerk konstitutiv ist. Sie sind Marksteine auf dem Weg zu der Einsicht, dass die Beschreibung dieses Scheiterns der einzige Ausweg aus der Erstarrung des eigenen Werkes in der Klassizität seiner Wirkungslosigkeit sein könnte. In einem Briefentwurf an Helge Malchow hatte Müller noch erwogen, den Vertrag mit Kiepenheuer & Witsch platzen zu lassen und den gezahlten Vorschuss zurück zu zahlen. Im gleichen Schreiben finden sich jedoch bereits Vorschläge zu einer möglichen Überarbeitung (»vielleicht durch Umformulierung der Fragen + Einschübe v[on] geschriebenem Text«, HMA 4480) sowie Ansätze einer reflektierten Beschreibung der Gründe des vermeintlichen Scheiterns. Ein grundlegendes Defizit der Arbeitsfassung, auf die Müllers Entwurf sich vermutlich bezieht (das Nachlassdokument HMA 4487), ist dessen Ansicht nach der missglückte Sprung vom Faktologischen in die Literatur. Der Text bleibe »zwischen Literatur und Interview« (Müller 1992, 9) angesiedelt. Müller beklagt die mangelnde Distanz zum Material: »Jetzt fehlt dem Ganzen Abstand« (HMA 4480). Deleuze/Guattari zufolge setzt Literatur die Entstehung einer Redefigur voraus, »die uns der Fähigkeit ›ich‹ zu sagen beraubt.«<sup>927</sup> Müller vermisst diesen Abstand zum ›Ich‹ seiner Lebenserzählung. Sie erscheint ihm zu persönlich. Dabei bleibt der »Privatmann Heiner Müller« von Vornherein ausgeblendet – für Müller Bedingung, sich auf das Projekt Helge Malchows überhaupt

---

<sup>927</sup> Deleuze 2000, 13

einzulassen. So finden sich bereits im Interview kaum Äußerungen, die Hinweise auf ein Leben jenseits von Arbeitszusammenhängen liefern würden. Dennoch werden Episoden, die Müller in der Arbeit an der transkribierten Textfassung »zu privat«<sup>928</sup> erscheinen, »in selbstzensorischer Pose«<sup>929</sup> gestrichen. Die gescheiterte Liebe des alternden Schriftstellers, Margarita Broich, findet nicht ein einziges Mal Erwähnung. Wo Müller den mangelnden Abstand zum Material beklagt, konstatiert die Gesprächspartnerin die fehlende Bereitschaft zur Cofessio. »Heiners Anteil lag vor allem in der Zensur. Er nahm Unmengen von Streichungen vor, vor allem Dinge die ihm zu persönlich schienen. Es sollte um den ›Dichter‹ Müller gehen, nicht um den ›Privatmann‹. Schon in den Gesprächen gab es bewusste Aussparungen, ein Ausweichen seinerseits, ein Abblocken bei persönlichen Themen. Im Zwiegespräch hielt er persönliche Bekenntnisse für legitim, nicht aber im Interview. Das war eine Kunstform.«<sup>930</sup> Aber für ein Interview sind die Vorgaben in diesem Fall zu restriktiv. Dass das Ergebnis – eine nachvollziehbare Lebensgeschichte – im Vorfeld feststeht, behindert die vom Dialektiker Müller ansonsten so souverän gehandhabte Form eines tatsächlichen Dialogs.

An die Stelle der persönlichen Geschichte tritt die Darstellung der Konvergenzpunkte der Person mit den Schichten historischer Sedimente. Dabei entsteht keine Linie, sondern ein Rhizom. In einem entsprechenden Vermerk notiert Müller das Arbeitsziel: »Warnung f[or] readers / this book (24 cassettes konversat[ion]) / Interview not literature / Ungeschützt durch Literatur / Biografie unwichtig / außer wenn sie Information / über Zeitgeschichte trans- / portiert« (HMA 4480). Der Zeit stand haltende Texte bedürfen Müllers Notiz zufolge der ästhetischen Überformung. Biografische Zeugenschaft stellt sich in diesem Zusammenhang als Vehikel zeitgeschichtlicher Überlieferung dar und erhält nur als solche den Anspruch auf Berücksichtigung durch die Kunst (man denke an Müllers Mommsen). Das beste Beispiel für diese Haltung ist das Nachwort selbst: Die ERINNERUNG AN EINEN STAAT kommt weitgehend ohne ein sich erinnerndes Subjekt aus oder untergräbt die Autorität des Sprechers gezielt. Indem Müller die Ansicht, es handle sich bei KRIEG OHNE SCHLACHT um einen jenseits des ästhetischen Feldes zu verortenden Text im Text selbst platziert, macht ihn zu einem *Dokument* eines Scheiterns. Die Autobiografie diene, so will es die explizite Rezeptionssteuerung, nicht der retrospektiven Selbstkonstitution, sondern als Medium, Schauplatz, Kampfplatz der Auseinandersetzung mit dem autobiografischem Material. Diese Auseinandersetzung dient sowohl der künstlerischen Selbstverständigung, als darin auch der Problematisierung von Subjektivität, die im Text ihren objektiven Ausdruck findet. Der Produktionsprozess dient der Vermittlung: Er ist beschreibbar als Scheitern. Im Text ist dieses Scheitern zugleich virulent und ästhetisch gebannt.

Eine andere Notiz formuliert noch deutlicher, welch geringer Stellenwert der eigenen Biografie für das Schreiben beigemessen wird. Sie repetiert die Irrelevanz der Lebensgeschichte für die künstlerische Darstellung und weist den Angriff auf eine vermeintliche Lebenswirklichkeit als eigentliche Funktion der Kunst aus. »Die eigent[liche] Biografie die Texte / (deshalb kein Gegenstand von Literatur) // Banalität der Fakten macht mir bewusst, dass meine Texte der Traum von einer Sache (function of art)« (HMA 4480).

---

<sup>928</sup> Katja Lange-Müller im Gespräch mit LDR

<sup>929</sup> ebd.

<sup>930</sup> ebd.

Leben erscheint in diesem Zusammenhang weniger als Bedingung denn als Funktion des Schreibens. Wiederholt betont Müller in diesem Zusammenhang, dass das Schreiben eine eigenständige Form der Existenz sei. Aus dieser Perspektive erscheinen Müllers Texte in der Tat als »das genauere Erzähl-Gedächtnis des Autors«<sup>931</sup>. Die Aversion gegen die »Banalität der Fakten« gründet im Ekel an einer Wirklichkeit, die von einer Mehrheit für alternativlos gehalten wird, weil sie weitgehend reibungslos funktioniert. Die wesentliche Funktion der Kunst ist es hingegen, Träume zu produzieren, Fluchtlinien zu zeichnen, die Wirklichkeit unmöglich zu machen. Eine kohärente Erklärung für die Verweigerung des Prädikats »Literatur« kann in der Differenz der Interessen gesehen werden. Die Mitarbeiter am Text Müllers Autobiografie verfolgen mit dem Buch jeweils eigene Intentionen. Der Initiator des Buches und Cheflektor bei Kiepenheuer & Witsch, Helge Malchow, möchte ein verkaufbares Produkt, während Katja Lange-Müller, die an der Redaktion des transkribierten Textes maßgeblich beteiligt ist, wie Müller vermutet, eigene literarische Ambitionen verfolgt. In dem oben zitierten Briefentwurf an Helge Malchow heißt es: »Katja war die falsche Wahl [...] die Redaktion betreffend, weil man von einem wirklichen Autor nicht verlangen kann, dass er sich auf einen anderen Autor wirklich einlässt.« (HMA 4480) Diese anders gelagerten Interessen lassen Müller bis zu einem gewissen Grad die Kontrolle über den Text entgleiten, den er zwar autorisiert, der in seinen Augen jedoch nicht zuletzt aus diesem Grund zumindest »problematisch bleibt« (KOS 366). Bestätigung findet diese Vermutung in einer weiteren Notiz, in der Müller betont, der Text sei »– uneinheitlich – kein Ganzes / Ich konnte daraus in der mir zur Verfügung stehenden Zeit keine Literatur machen. Ein Schriftsteller ist ein Mensch, dem das Schreiben schwer fällt. // Schreiben in der Geschwindigkeit des Denkens« (HMA 4480). Die Aussage erschließt sich im Entstehungszusammenhang als Referenz an den Termindruck unter dem das Buch vom Cheflektor des Verlages Kiepenheuer & Witsch, Helge Malchow forciert wurde. Zugleich bezieht sie die an der Entstehung beteiligten Personen explizit in den Entstehungsprozess mit ein und weist das Produkt »Eine Autobiografie« somit als Ergebnis kollektiver Produktion aus. Müllers Aussage eignet jedoch ein weiter gehendes Sinnpotenzial, das auf die grundsätzliche (Un)Möglichkeit der Überführung von Leben in Schrift anspielt und somit auf die ästhetische Bedeutungsproduktion selbst rekurriert. Die Zeit, von der hier die Rede ist, um die Einheit/Ganzheit herzustellen, ist die vom Tod her gedachte Frist, die das Schreiben als Aufschub kennzeichnet. Die Herbeiführung des Zustandes zeitloser Harmonie wäre gleichbedeutend mit der Aufgabe der schöpferischen Arbeit. Kommt Zeit, kommt Tod. Der gedachte Endpunkt ist die Bedingung kohärenter Selbstdarstellung, der die Darstellung zugleich ausschließt. Er setzt die Fähigkeit voraus, in der Geschwindigkeit des Denkens zu schreiben, die der Disposition des Schriftstellers (»ein Mensch, dem das Schreiben schwer fällt«) diametral entgegengesetzt ist. Müller hat mehrfach darauf hingewiesen, dass sich in seinem Selbstverständnis als Autor das Leben ausschließlich über das Werk erschließe. Es muss also einerseits davon ausgegangen werden, dass Müllers Aussage auf die Vollendung seines Werkes zielt, von dem ihn das Nachdenken über die eigene Biografie andererseits abhält. Da die Herstellung eines Zustandes vollkommener Harmonie/totaler Erstarrung im Abschluss des Lebenswerkes Müller als wenig wünschenswert erscheint, muss die abschließende Reflexion darüber vertagt werden auf den gedachten Endpunkt des Todes, der eine solche Reflexion für das Subjekt freilich sinnlos erscheinen lässt. Nur die Erfahrung des Todes könnte den Autor in die Lage versetzen, dem

---

<sup>931</sup> Völker, Klaus: Der Thesenritter. Heiner Müllers Memoiren. In: Theater heute 8/1992, 53f., hier 54

Leben im umfassenden Sinn eine Bedeutung zu verleihen, die jedoch jenseits der Beschreibbarkeit liegt. Die Wunde der Biografie – im Sinne einer abschließenden Aussöhnung mit einem Werk, das in seiner Vollendung strahlt – wird bewusst offen gehalten, um dem vorzeitigen Tod in der Schrift von der Schippe zu springen. Dass sich dieser Prozess jenseits der biografischen Grenzen fortsetzen kann, beschreibt Müller 1987 im Rekurs auf Benn: »Es gibt einen Text von Benn über den Tod von Dichtern: Das Werk ist zur Ruhe gekommen und leuchtet in der Vollendung. Das ist ein ambivalenter Satz. Einerseits ist es richtig, man übersieht das Werk nur vom Tod des Urhebers her, aber diese Übersicht ist dann auch eine Art Sargdeckel, es wird dann abgerundet, wird eine runde Sache, die man durch die Zeiten rollen kann. Und lebendig wird es nur, wenn es immer wieder zerbrochen wird in seine Teile. Die Teile setzen sich, wenn das Werk gut war, immer wieder neu und anders zusammen.« (GI 2 87f.) Mit der permanenten Zerschlagung und (Re)Zitation des eigenen Werkes hat Müller diese Technik bereits zu Lebzeiten intensiv betrieben. Indes muss ihm bewusst gewesen sein, dass er mit dem Projekt seiner Autobiografie die Pforten zu einem Bereich aufstoßen würde, den er aus gutem Grund bisher gemieden hatte, weil er an die Bedingungen des eigenen Schreibens rührte. Die Vollendung in der Selbstvergewisserung über den »Ort des eigenen Schreibens«<sup>932</sup> und die vollständige Durchdringung dessen biografischer Bedingungen sind ihm aus diesem Grunde suspekt, weil gleichbedeutend mit dem Tod als Autor. Der Makel des Werkes hingegen hält den Motor der Sprache am Laufen, einer Sprache, die das permanente Scheitern an der Vollkommenheit in der Reflexion beschreibt. Darin gleicht er Kafkas alterndem Hunde: »Immer mehr in letzter Zeit überdenke ich mein Leben, suche den entscheidenden, alles verschuldenden Fehler, den ich vielleicht begangen habe, und kann ihn nicht finden. Und ich muss ihn doch begangen haben, denn hätte ich ihn nicht begangen und hätte trotzdem durch die redliche Arbeit eines langen Lebens das, was ich wollte, nicht erreicht, so wäre bewiesen, dass das, was ich wollte, unmöglich war und völlige Hoffnungslosigkeit würde daraus folgen.«<sup>933</sup> Die Suche nach dem »alles verschuldenden« und »vielleicht erlösende[n] FEHLER« (W 2 118), ist insofern ebenso existenziell, wie sie erfolglos bleiben muss.

Noch deutlicher wird diese *conditio sine qua non* des Schreibens in zwei weiteren Notaten aus dem Entstehungszusammenhang von KRIEG OHNE SCHLACHT hervorgehoben: »Nachwort // Durch Redaktion uneinheitlich / aber solange ich lebe, kann ein Bericht über mein Leben ohnehin kein Ganzes sein« (HMA 4488) »Erst wenn ich tot bin wird mein Leben ein Ganzes sein. Bis dahin muss ich mit meinen Widersprüchen, Illusionen, Irrtümern leben.« (HMA 4480) Der Tod erscheint hier als Erlösung von einer Selbstentfremdung, die als notwendige Voraussetzung des eigenen Schaffens gedacht wird. »Im Normalfall taucht die gesamte Biographie erst in den letzten Sekunden des Lebens auf, im berühmten Sterbefilm. Erst dann weiß man, wer man ist. Das ist der erste klare Blick auf den eigenen genetischen Code; damit hat man dann seine Schuldigkeit getan und kann gehen. Kunst ist der Versuch, die Zeit bis dahin zu verzögern, anzuhalten. Der Erkenntnistrieb ist ein Todestrieb, und Kunst ist der Versuch, den Erkenntnistrieb zu betäuben, gegen ihn Widerstände aufzubauen.« (JN 71) Die Widersprüche, Illusionen und Irrtümer sind als Produktionsmittel einer Kunst, die die Spur des Fremd-Werdens nachzeichnet, unersetzbar. Allen und allem gerecht zu werden hält

<sup>932</sup> Schulz 1980, 19

<sup>933</sup> Franz Kafka: Forschungen eines Hundes. In: Franz Kafka: Das Werk. Ffm. (Zweitausendeins) 2004, 980–1010, hier 991



Müller daher nicht für die »Sache eines Autors dessen Arbeit darin besteht sich selbst fremd zu werden« (HMA 4480). Die Selbsterkenntnis bedeutet das Ende der Kunst. »In dem Moment, wo du etwas über dich formulierst, bist du schon ein anderer, und wenn du genau weißt oder zumindest die Illusion zulässt, du wüsstest genau über dich Bescheid, dann kannst du als Schriftsteller nichts mehr machen. Es ist wahrscheinlich richtiger, die widersprüchlichen Faktoren einer Situation, einfach nebeneinander stehen zu lassen.« (HMA 4487, 218)

Leben ist Material. Programmatische Aussagen, die die Fremdheit gegenüber der eigenen Subjektivität thematisieren, evozieren ein performatives Gedächtnismodell. Kontext ist der Guerillakrieg eines Dichters, dessen Sprache den Druck der Diktatur benötigt. Auf der Bühne des Textes arrangiert der Autor den Konflikt mit der von ihm aufgerufenen und als fremd erfahrenen Lebensgeschichte. Dieser eigentliche Konflikt ist die »Schlacht ohne Krieg«<sup>934</sup>, der Kampf ohne festes Bezugssystem, die Suche nach dem »alles verschuldenden Fehler«, die permanente (Lebens-/Schaffens-)Krise, die Müller dem Kontinuum der Normalität entgegensetzt, in dem er das alles andere als dialektische »Prinzip Auschwitz« (KOS 363) alternativlos am wirken sieht (s. a. MARTERPFAHL 60f.). Die Fremdheit, respektive Verfremdung des lebensgeschichtlichen Materials ist demzufolge essenzielle Bedingung der autobiografischen Produktion. Nicht zufällig ist Müllers Autobiografie zwischen zwei poetologischen Fixpunkten verankert, die die Illusion ungebrochener Identität nicht zulassen. Das Motto zitiert eine Sequenz aus LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN, einem Text, der das Ich in einen Wirbel von (A-)Identitäten auflöst: »Soll ich von mir reden Ich wer / von wem ist die Rede wenn / von mir die rede geht Ich wer ist das« (KOS 9) Dieses Motto wird in der Schlusspassage der ERINNERUNG AN EINEN STAAT perpetuiert: »Bis zu meinem Tod muss ich mit meinen Widersprüchen leben, mir selbst so fremd wie möglich.« (KOS 366) Der Satz geht ebenfalls auf das Konvolut HMA 4480 im Nachlass Heiner Müllers zurück. In einer Randnotiz zum Entwurf der Schlusspassage verzeichnet Müller dort die Fremdheit als fundamentale Bedingung der Selbstbeschreibung: »So fremd wie möglich / Widerspr[ü]che leben / mir selber fremd / Ich ist / ein anderer.« (HMA 4480) Die Konstitution des »Erzähler-Ich« vollzieht sich im Prozess sozialer Interaktion. Der lebensgeschichtliche Zusammenhang dient dabei lediglich als Material, dem der Autor gleichgültig, zuweilen auch misstrauisch gegenübersteht. »Wer ist ›ich‹?«, fragen Deleuze/Guattari, in WAS IST PHILOSOPHIE? und antworten: »Immer eine dritte Person.«<sup>935</sup> Die Selbst- oder vielmehr Fremddarstellung Müllers ist entsprechend alles andere als psychologische Introspektion eines Ich-Kerns, sondern gebunden an die Inszenierung seiner Dichterrolle. Die psychologische Innensicht wird konsequent vermieden. Mit Hilfe von Anekdoten und pointierten Geschichten werden stattdessen (dramatische) Vorgänge skizziert. Die Verweigerung der Innerlichkeit generiert das Drama der Lebensgeschichte, die Lebensgeschichte als Drama. Die Gegnerschaft zu sich selbst disponiert die Gedächtnisarbeit, in deren Gegenwart die dramatisierten Sedimente der Erinnerung als Fremdkörper erfahren werden. Dem korrespondiert auf der Textebene die Fremdheit, mit der der Autor dem eigenen Gedächtnismaterial gegenübertritt: Aus dem biografischen Material ist ein eigenständiges Stück erwachsen, das der fiktive Erzähler der Lebensgeschichte »aus einer ästhetischen Distanz heraus betrachtet«<sup>936</sup>. Diese »Distanz« steht

---

<sup>934</sup> Pickerodt 1995, 71

<sup>935</sup> Deleuze/Guattari 2000, 73

<sup>936</sup> Pickerodt 1995, 69

für den Konflikt, den Müller redend in der Schweben hält. Für diese Unverfügbarkeit der Erinnerung angesichts der Trümmer einer Autobiografie, oder, deutlicher noch, für die Ursprungslosigkeit einer nie stattgefundenen Präsenz, ist das krappsche Besprechen von Tonbändern demzufolge die adäquate Form. Die zugrunde liegende Überlegung formuliert Müller in einem anderen Notat: »Wie schreibt man heute für Leser des nächsten Jahrhunderts.« (HMA 4482)

Das von Müller favorisierte performative Modell der Subjektkonstitution spiegelt sich in Carl Schmitts THEORIE DES PARTISANEN: »Der Feind ist unsere eigene Frage als Gestalt. [...] Der Feind steht auf meiner eigenen Ebene. Aus diesem Grunde muss ich mich mit ihm kämpfend auseinandersetzen, um das eigene Maß, die eigene Gestalt zu gewinnen.«<sup>937</sup> Nicht zuletzt der Titel Müllers Autobiografie ist ein offener Hinweis darauf, dass der Ausnahmezustand des Krieges die Folie der Fremdwerdung darstellt. Der Autor ist ein Krieger auf dem Schlachtfeld der Ästhetik. Seine Autorität delegiert er an die Texte, die das Kampfgeschehen bewahren und fortschreiben. Er zieht das Leben im Material seinem Tod durch Beschreibung vor. Dabei kann die Begegnung zwischen Ich und Ich durchaus tödlich verlaufen: »Ich bin der eine und der andre ich. / Einer zuviel. Wer zieht durch wen dich Strich« (W 4 473), heißt es etwa im Rededuell der feindlichen Brüder, die einst beide Kommunisten waren. Nur die – eher zufällige – Rollenverteilung (A, B) in der NACHT DER LANGEN MESSER lässt den Verräter schuldlos, seinen politisch integren Bruder hingegen als Mörder erscheinen. Einen anderen Zusammenstoß mit tödlichem Ausgang, der als unmittelbarer Reflex auf die enteignete Biografie gelesen werden kann, schildert das Sonett TRAUMWALD.

Heut nacht durchschritt ich einen Wald im Traum  
Er war voll Grauen Nach dem Alphabet  
Mit leeren Augen die kein Blick versteht  
Standen die Tiere zwischen Baum und Baum  
Vom Frost in Stein gehaun Aus dem Spalier  
Der Fichten mir entgegen durch den Schnee  
Trat klirrend träum ich seh ich was ich seh  
Ein Kind in Rüstung Harnisch und Visier  
Im Arm die Lanze Deren Spitze blinkt  
Im Fichtendunkel das die Sonne trinkt  
Die letzte Tagesspur ein goldner Strich  
Hinter dem Traumwald der zum Sterben winkt  
Und in dem Lidschlag zwischen Stoß und Stich  
Sah mein Gesicht mich an: das Kind war ich.  
(W 1 298)

Das Gedicht kehrt die Pointe eines entstellten Nietzsche-Zitats um, das im Gedichtband Müllers Werkausgabe nur wenige Seiten später folgt: »Im ächten Manne / ist ein Kind versteckt / das will sterben«<sup>938</sup>. In der Schattenwelt des Traumes darf die Utopie der ewigen

---

<sup>937</sup> Schmitt 1975, 87f.

<sup>938</sup> W 1 305. Im Abschnitt »Von alten und jungen Weiblein« heißt es im ersten Teil Nietzsches ZARATHUSTRA: »Im echten Manne ist ein Kind versteckt: das will spielen. Auf, ihr Frauen, so entdeckt mir doch das Kind im Manne!« (Nietzsche-W 2, 329)

Jugend weiter leben; der Mann wird hier dem Kind geopfert. Der Traumwald – ein Rekurs auf die Grundmotivik Wagners PARSIFAL<sup>939</sup> – steht für den Sinnverlust in einer Welt, in der die Benennungen nicht greifen (das sinnlose Aufreihen der Tiere nach dem Alphabet). Das lyrische Ich subjektiviert die Unmöglichkeit eines historischen Bewusstseins zu dieser Welt in ein anderes Verhältnis zu treten, als an ihr zu scheitern. Seine einzige Perspektive scheint der Tod zu sein, dem es gemessen-feierlich entgegenschreitet. Das Bild des gepanzerten Kindes oszilliert zwischen einer Figur der Apokalypse und dem Kokon der Utopie von einer Rückeroberung des Paradieses durch die Unschuldigen. Doch macht der notwendige Mord am durch die Erkenntnis gegangenen Mann, die Hoffnung auf die Einlösung dieser Utopie sogleich wieder zunichte. Innerhalb des Gedichtes wird so der Ausweg aus dem Dilemma des zirkulären historischen Gewaltzusammenhangs verweigert. Das Betreten des Traumwaldes durch das lyrische Subjekt markiert den Sündenfall. Im Eindringen in das nicht decodierbare und demzufolge nur als Grauen und Vorschein des Todes erfahrbare Reich der Utopie liegt die Schuld begründet, die die Verantwortung für dessen Scheitern trägt. Dennoch ist das Bild nicht ohne Trost. Denn was am Ende des Textes das Leben und damit seine Stimme verliert, ist lediglich die Sprecherinstanz, das lyrische Ich, das verschwindend die Möglichkeit einer Welt zurücklässt, die der Decodierung und sinnvollen Einlösung der utopischen Chiffre harrt. Zugleich ist das Gedicht lesbar als »Wunsch, der gleichzeitig eine Furcht ist, sich selbst fremd zu werden« (W 8 485). Der Wunsch geht auf die im Gedicht beschriebene Erfahrung des Scheiterns an der Urszene der eigenen Kunst zurück. Nur das die Erfahrung der eigenen Niederlage immer wieder besiegelnde Kind, ist in der Lage, das Geheimnis des Waldes zu hüten, das die blinde Schrift Müllers Texte hervorbringt – poetische »Formeln des Rhapsoden aus dem Reich der Mütter« (KOS 366).

#### 7.4. Im FADENKREUZ permanenter Vorgeschichte

Aus dem Nachlass geht hervor, dass Müller anstelle eines Nachwortes zeitweise ein Vorwort mit dem Titel IM FADENKREUZ plante. Dass Müller dieses Vorwort nicht als Komplement zur ERINNERUNG AN EINEN STAAT in Erwägung gezogen haben dürfte, lässt sich an der Tatsache ablesen, dass es zwischen Vorwort-Entwürfen und der ERINNERUNG AN EINEN STAAT zu inhaltlichen Überschneidungen kommt. Die Ortsangabe »La Palma« liefert einen Hinweis auf den Entstehungszusammenhang. Sie legt die Vermutung nahe, die Entwürfe seien anlässlich der autobiografischen Interviews im Ferienhaus des »KiWi«-Verlegers Neven du Mont auf der Kanareninsel im Februar 1991 entstanden. Diese Annahme ist jedoch nicht zwingend.

Der erste – ungleich kürzere – der beiden Entwürfe besteht in einer handschriftlichen Notiz: »Krieg ohne Schlacht / Leben in 2 Diktaturen / Vorwort: Im Fadenkreuz // Ich sitze auf der Terrasse eines Nobelhauses auf La Palma, das mir nicht gehört, mit dem Golfkrieg stündlich per Radio verbunden + denke darüber nach, warum ich 14 Kassetten lang über mein Leben (+Arbeiten) in Deutschland gesprochen habe. Ein Text diesseits der Literatur, wenn man

---

<sup>939</sup> s. a. Gustav Seibt: Einklänge. Zu Heiner Müllers Gedicht »Traumwald«. In: Sinn und Form 4/1998, 554–558

Literatur als Adresse weniger an Zeitgenossen als an die Nachwelt begreift.« (HMA 4481) Der Einbezug des unmittelbaren Zeitgeschehens – die Besatzung Kuwaits durch die irakische Armee und das anschließende Eingreifen der amerikanischen Streitkräfte – relativiert die Relevanz der eigenen Biografie, benennt jedoch zugleich ein weltpolitisches Phänomen nach dem Verschwinden der Zweiten Welt: das Ende des Kalten Krieges entfacht den heißen Krieg an der Peripherie zwischen Erster und Dritter Welt. Ein Krieg um Ressourcen hat den Krieg der Ideologien abgelöst. Dem entspricht der vermeintliche Adressat des Buches: Es sind die Zeitgenossen, die die Nachwelt aus geschichtlicher Perspektive nicht vor, sondern hinter sich gelassen haben. Die Zukunft liegt unter den Trümmern Osteuropas begraben.

Der zweite Entwurf enthält eine Zeichnung Müllers, die jeweils ein halbes Porträt Hitlers und Stalins (versehen mit deren Namenszügen) zu einem einzigen Gesicht verschmilzt, über das ein Fadenkreuz gelegt ist. Die möglicherweise als Skizze zur Umschlaggestaltung des Buches entstandene Grafik ruft die eigentlichen Diktatoren Müllers autobiografischer Schrift auf den Plan und illustriert den Untertitel »Leben in zwei Diktaturen«. Daneben findet sich ein alternativer Titel, der ebenfalls in der Gestalt eines Fadenkreuzes gesetzt ist und einen expliziten Hinweis auf die Entstehungssituation enthält: »Der Terror der Sprache / Die Sprache des Terrors / Leben in 2 Diktaturen / HM [Heiner Müller] im Gespräch m[it] KL [Katja Lange-Müller] [und] HM [Helge Malchow]« (HMA 4482). Angesichts der starken politischen Konnotation des Textes der Autobiografie erscheint Müllers Gestaltungsvorschlag durchaus schlüssig. Die später realisierten Umschlagfotos von Kurt Steinhausen scheinen Müllers Idee tatsächlich aufzunehmen – allerdings in einer für das Gros der Rezipienten nicht nachvollziehbaren Form. Sie zeigen das Porträt des Dichters – Zigarre rauchend – im doppelten Fadenkreuz seiner Brille. Im Text der Autobiografie findet sich eine motivische Entsprechung zu Müllers Layout-Skizze. »Mich interessiert, was Deutschland betrifft, der Zweite Weltkrieg. Jetzt ist es möglich, Hitler und Stalin in Beziehung zu setzen, auch im Theater. Die beiden können jetzt miteinander reden, ihre Arbeit ist getan. Oder, mit Gottfried Benn: ›Ihr Werk ist zur Ruhe gekommen und leuchtet in der Vollendung.‹ Der Plan, das zu machen, ist fünf, sechs Jahre alt. Es gibt Notizen und Entwürfe.« (KOS 257) Die Passage bezieht sich auf Überlegungen, die in Müllers letztem Stück GERMANIA 3 GESPENSTER AM TOTEN MANN zum tragen kommen (s. a. die Szenen PANZERSCHLACHT und ES BLIES EIN JÄGER WOHL / IN SEIN HORN).

Dem geplanten »Vorwort« zu KRIEG OHNE SCHLACHT stellt Müller als Motto eine Passage aus Stendhals inhaltlich wie formal ausufernden Jugenderinnerungen (in der Urschrift beinahe neunhundert Seiten in drei Bänden) voran: »Großer Gott! Wer wird das lesen? Was für ein Zeug! / Ich würde lügen und einen Roman schreiben, wenn ich einen ausführlichen Bericht schreiben wollte. / Meine Erinnerung ist nur ein aus diesem Anlass gefertigter Roman. / Stendhal: Leben des Henri Brulard« (HMA 4482). Die Lektüre der Autobiografie Stendhals (Henri Beyles) Alter Ego fließt unmittelbar in die Reflexion über die eigene Arbeit ein. Das Zitat und zwei weitere in den Text des Vorwort-Entwurfs montierte Textstellen aus VIE DE HENRI BRULARD verdeutlicht, wie eng Rezeption und Produktion in der Arbeit Heiner Müllers miteinander verknüpft sind. Der Entwurf trägt die Überschrift KRIEG OHNE SCHLACHT LEBEN IN ZWEI DIKTATUREN: »Ich sitze auf der Terrasse eines Hauses auf La Palma (das mir nicht gehört), per Radio stündlich, wenn ich will, mit dem Golfkrieg verbunden, der nach dem kurzen Jubel über die endgültige Verteilung der Welt durch den Zusammenbr[uch] d[es] Ostens/der 2. Welt die Dinge wieder in das rechte Licht gerückt hat,

zum Blick auf die wirkliche Lage, und lese in Stendhals *LEBEN DES HENRI BRULARD*. ›Ich befand mich heute früh, am 16. Oktober 1832, bei herrlichem Sonnenschein in San Pietro in Montorio auf dem Janiculus in Rom. Ein leichter, kaum merklicher Scirocco trieb ein paar weiße Wölkchen über den Albanerberg. Die Luft war voll köstlicher Wärme; ich freute mich des Lebens.«<sup>940</sup> Am ersten Februar 1991 kann ich, (obwohl) 12 Jahre älter als Stendhal bei seiner Niederschrift, den letzten Satz nicht (mehr) ohne zögern unterschreiben. Auch der Sonnenuntergang, der den Wolken die Farben aller Limonaden meiner Kindheit aufträgt, Waldmeister ausgenommen (die mir die liebste Lim[onade] war), ist da keine Hilfe. Ich denke an Brechts Galilei nach seinem Widerruf, ein Gefangener der Inquisition, der sich von seiner (erst) verachteten, jetzt gefürchteten Tochter, dem gläubigen Spitzel der Inquisition, die Wandinschriften aus der Bibliothek des Montaigne vorlesen lässt, und seine Replik auf den Satz: Den Tod sollst du nicht fürchten noch ersehen: ERST WAR DAS ERSTE SCHWER / JETZT IST ES DAS ZWEITE. Warum habe ich acht Tage (und) vierzehn Kassetten lang über mein Leben geredet, mein Leben in 4 deutschen Staaten, zwei davon habe ich untergehen seen, wen interessiert das und warum mich, einen Text diesseits der Literatur, wenn man Literatur als Adresse weniger an Zeitgenossen als an eine imaginierte Nachwelt begreift, ein Leben in zwei Diktaturen und jetzt in einem Gebilde, das sich gegen das bessere Wissen einiger Minderheiten als Demokratie versteht, mit Freiheit zu allem, was man bezahlen kann. Nach einem Ausflug über die Insel erzählt mir mein Dialogpartner Katja (meine phallische Schreibmaschine verweigert das -in) von ihrer Begegnung mit einem tausendjährigen Baum über einer Schlucht, um den die Hexen weben. Stendhal: ›Wenn man ein Fünziger ist. Diese unerwartete Entdeckung ärgert mich gar nicht. Ich hatte eben an Hannibal und an die Römer gedacht. Größere als ich sind dahingegangen! ...‹ Stendhal hatte den Vorteil einer Nachwelt, die nicht in Zweifel stand, er konnte mit dem Leser von 1935<sup>941</sup> rechnen, das Grauen vor dem Alpha[beten] der Zukunft war außerhalb seiner Fantasie. Wie schreibt man heute für Leser des nächsten Jahrhunderts.« (HMA 4482) Müller greift den Anfang *BRULARDS* in verfremdeter Form auf. Das nachfolgende Zitat der Einstiegspassage Stendhals weist Müllers Textestieg seinerseits als Zitat aus. Stendhals *Brulard* bewegt sich durch die Wahl seines Standpunktes und die Beschreibung seiner Umgebung im Kontext einer intakten christlichen/abendländischen Welt. Der vom Renaissance-Baumeister Donato Bramante 1502 auf dem kleinen Innenhof des Franziskanerklosters neben *San Pietro in Montorio* in Rom errichtete »Tempietto« ist dem Andenken des Apostels und Kirchenbegründers Petrus gewidmet, dessen Martyrium am umgekehrten Kreuz einer Legende zufolge an jenem Ort stattgefunden haben soll. Indes muss sich das Erzähl-Ich Müllers autobiografischer Konstruktion zu einer alles andere als heilen Welt verhalten. Das gilt sowohl für das angedeutete Besitzverhältnis, das den Schreibenden an einen Ort bannt, mit dem ihm jegliche Identifikation versagt bleiben muss – die ›eigene‹ (Zweite) Welt hat sich ins Ortlose verflüchtigt –, als auch für den medial vermittelten weltpolitischen Zustand, der zwar »in das rechte Licht gerückt«, aber massiv aus dem Lot geraten scheint. *Brulards* Blick trinkt die im Morgenglanz erstrahlende Landschaft samt der ihr eingeschriebenen Kulturgüter im Hochgefühl eines erfüllten Daseins. Bei Müller geht die Sonne unter. Sie taucht den Himmel in die trügerischen Farben einer Erinnerung an mit Wasser gestreckte Fruchtauszüge. Die erinnerte Kindheit ist ebenso unwiederbringlich verloren, wie der Tag, den die sinkende

<sup>940</sup> s. a. Stendhal 1981, 7

<sup>941</sup> Stendhal hatte mit der Niederschrift seiner Jugenderinnerungen im November 1835 begonnen.

Sonne mit sich nimmt. Zwischen den Zeilen flackert das Bewusstsein der beginnenden Krankheit auf, die Ahnung des nahen Todes, den nicht zu ersehnen angesichts des konstatierten Zustandes der Welt und der persönlichen Krisenerfahrung so schwer fällt. Eine Antwort auf die Frage nach dem Sinn der biografischen Selbstbefragung gibt es nicht. Sie bringt lediglich quantitative Aspekte hervor: acht Tage, vierzehn Kassetten, vier deutsche Staaten, zwei davon Diktaturen, untergegangene. Auch die Frage nach dem Adressaten bleibt ohne Antwort. Angesichts der katastrophalen Situation des Planeten – so die düstere Prognose Müllers – könne mit dem Leser von 2091 nicht verbindlich gerechnet werden. Müllers Zukunft ist gemeinsam mit Osteuropa untergegangen. Die Nachwelt gehört den Analphabeten. Der Utopie vom »Verschwinden des Autors« (W 8 211) folgt das Schreckensbild der Liquidation des Lesers. Der tausendjährige Baum, um den die Hexen weben, wird sich aus der alle Differenzen tilgenden Schlucht der Geschichtslosigkeit wohl nicht mehr lange heraushalten können. Sein dumpfer Aufschlag wird den Beginn des »Schweigen[s] der Entropie« (W 8 212) markiert haben. »... die Worte / Fallen in das Getriebe der Welt« (W 4 84), aufhalten können sie es nicht.

## 8. Jenseits des autobiografischen Diskurses

*... da der Intellektuelle kein Repräsentant mehr sein kann, kann er nur noch  
Symptom sein oder sich als Symptom zur Verfügung stellen – und als  
Dokument.  
(Heiner Müller)*

### 8.1. Dokumente

DIE HAMLETMASCHINE verhandelt das Scheitern einer revolutionären Hoffnung als das Scheitern des Intellektuellen. HAMLET »ist ein Stück über einen jungen Mann, der Mitglied der herrschenden Schicht ist und der durch Wittenberg auch ein Intellektueller geworden ist. Es geht um einen Riss zwischen zwei Epochen. Und in diesem Riss geht er unter.« (WT 43) Shakespeares HAMLET gilt Müller als Paradigma für »das Versagen von Intellektuellen in bestimmten historischen Phasen, das vielleicht notwendige Versagen« (W 8 241). Es ist »ein stellvertretendes Versagen« (ebd.). In einem Text über den Materialwert des marxistischen französischen Philosophen Althusser konstatiert Müller im Anschluss an dessen Schüler Foucault: »... da der Intellektuelle kein Repräsentant mehr sein kann, kann er nur noch Symptom sein oder sich als Symptom zur Verfügung stellen – und als Dokument.« (W 8 244) Der Autopsie, der Öffnung und Veröffentlichung des Autors als Material korrespondiert die Verweigerung der Herrschaft über die Diskurse. Die Aufgabe repräsentativen Sprechens durch den Autor schreibt ihn zugleich als Stoff in das Stück wieder ein. Prospero – »der untote Hamlet« (W 8 337) und Müllers Alternative zum Dänenprinzen – zerbricht seinen Zauberstab als Replik auf den Vorwurf Calibans: »YOU TAUHGT ME LANGUAGE AND MY PROFIT ON'T IS I KNOW HOW TO CURSE« (ebd.) Die Sklaven haben das letzte Wort. Der Rest ist Schweigen.

Was Joachim Fiebach im Zusammenhang mit Müllers HAMLETMASCHINE feststellt, hat auch mit Blick auf KRIEG OHNE SCHLACHT Bestand: »Die Struktur des Textes spricht deutlicher und eindringlicher von der historischen Lage als das, was er thematisiert.«<sup>942</sup> Besonders deutlich wird das, wenn man sich das Konstruktionsprinzip Müllers Autobiografie vor Augen führt, die poetische Elemente permanent mit dokumentarischen durchmischt. Den meisten Kapitelüberschriften wird eine Zeitangabe oder Jahreszahl beigelegt, die auf einen lebens- und entstehungsgeschichtlichen Kontext verweist. Das verleiht den Kapitelüberschriften einen explizit dokumentarischen Duktus. Die eigentliche lebensgeschichtliche Darstellung ist darüber hinaus perforiert von Fragen und Kommentaren eines fiktiven Gesprächspartners, wodurch zum einen die Genese des Textes aus einem autobiografischen Interview transportiert, andererseits der Bezug auf vermeintlich empirische historische Daten suggeriert wird. Die Eröffnung etwa ein Drittel der Kapitel durch eine Frage des Gesprächspartners geht vermutlich auf konzeptionelle Überlegungen im Entstehungsprozess von KRIEG OHNE SCHLACHT zurück, die darauf hinausliefen, durch

---

<sup>942</sup> Fiebach 1990, 19

Fragen zu Beginn der jeweiligen Kapitel den dokumentarischen Charakter des Textes stärker hervorzuheben (»questions on top of chapter 1/2/3/4 ...«, HMA 4480).

Eine grundsätzlich neue Qualität gewinnt der faktologische Gestus des Textes im Materialanhang der Autobiografie. Der Appendix versammelt 21 Dokumente von denen lediglich acht (im Erstdruck neun) auf die Autorschaft Heiner Müllers zurückzuführen sind.<sup>943</sup> Wolf Schneller bezeichnet ihn im Handelsblatt als einen »überaus informativen Dokumentenanhang, der die Brechungen des Autors mit der Staatsmacht kenntlich macht.«<sup>944</sup> In der Neuauflage wird dieser Anhang um ein Dossier mit Unterlagen des Ministeriums für Staatssicherheit der DDR und weitere Materialien erweitert, die im Zusammenhang mit den Stasi-Vorwürfen (»Stasi« steht für den Apparat der Staatssicherheit der DDR, eigentlich Ministerium für Staatssicherheit, kurz MfS) gegen Heiner Müller stehen und in eine gänzlich neue Dimension der »Brechungen mit der Staatsmacht« Einblick gewähren. Die im Dokumentenanhang der Erstauflage abgedruckten Materialien gehen zurück auf eine Auswahl, die Müller nach Angaben Renate Ziemers aus einem Konvolut traf, die sie in seiner Berliner Wohnung zusammengestellt und mit nach Lanzarote gebracht hatte, wo Müller an der Redaktion der autobiografischen Interviews arbeitete. Sie beziehen sich inhaltlich weitgehend auf Aussagen der vorangegangenen Kapitel. Ihnen eignet insofern vornehmlich illustrative Funktion.

Das erste Dokument zeigt Müllers Nachdichtung eines Korea-Liedes aus dem Liederbuch »Wir singen mit Freunden«, das die FDJ zu den Jugendweltfestspielen in Berlin 1951 herausgegeben hatte.<sup>945</sup> Zu diesem Anlass hatte Müller auch eine Reihe Stalin-Oden und andere sozialistische Pathos-Lyrik übersetzt. Das zweite Dokument enthält einen handschriftlichen Lebenslauf von 1956. Zwei ähnliche handschriftliche Dokumente – ein undatiertes Lebenslauf bis 1955 sowie ein weiterer von 1957 – befinden sich, ausgewiesen als Arbeitsmaterial für KRIEG OHNE SCHLACHT, in Müllers Nachlass. In beiden rechtfertigt Müller seinen Austritt aus der SED<sup>946</sup>, der ihm später im Zusammenhang mit der UMSIEDLERIN-Affäre ein Parteiverfahren ersparte (wie es etwa B. K. Tragelehn über sich ergehen lassen musste). Es folgen eine Buchrezension (NICHT FÜR »EISENBAHNER«, eine »Kritische Bemerkung zu einem Heimatbuch« von Käthe Miethe) sowie der GESPRÄCHE ÜBER LITERATUR überschriebene Bericht über eine Podiumsdiskussion in der Berliner Akademie der Künste von 1954. Beide Texte erschienen in der vom »Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands« im Aufbau-Verlag herausgegebenen »Wochenzeitung für Kultur, Politik und Unterhaltung«, dem »Sonntag«. Im Erstdruck von

---

<sup>943</sup> Zur inhaltlichen Relevanz der einzelnen Dokumente s. a. meine Ausführungen zu den einzelnen Kapiteln.

<sup>944</sup> Wolf Scheller: Von Ideologie und Politik unberührt. In: Handelsblatt vom 10./11.7.1992

<sup>945</sup> s. a. W 1 136–153. Im gleichen Kontext entstanden weitere Übertragungen, die im Sammelband »Von dir singt die Erde. Gedichte über Stalin« (Berlin 1952) erschienen.

<sup>946</sup> »Mitglied der SED seit Gründung, gestrichen wegen mangelnder Parteiverbundenheit ~~195~~ einige Monate nach der Überprüfung, 1951, da ich von Frkgb. [Frankenberg] nach Berlin umgezogen, zwar zur Überprüfung in Frkgb. gewesen war + mein Dokument abgegeben hatte, aber versäumte, die Passbilder von Berlin aus nachzuschicken [...] + mit der Parteigruppe keine Verbindung mehr aufnahm.« (HMA 4470) »Zur Überprüfung 1951 kam ich aus Berlin, wo ich arbeitete (freier Mitarbeiter der Zentralen Kulturkommission beim Zentralrat der FDJ), aber ohne Aufenthaltsgenehmigung wohnte, nach Frankenberg, wo ich polizeilich gemeldet war, aber, durch die Republikflucht meiner Eltern, keine Wohnung hatte. / Nach der Überprüfung gab ich mein Dokument ab, versäumte aber, die 2 Passbilder nachzureichen und meldete mich nach meinem endgültigen Umzug nach Berlin nicht bei der zuständigen Parteigruppe.« (HMA 4471)



1992 finden sich anstelle zweier Texte aus der Zeit Müllers redaktioneller Mitarbeit beim »Sonntag« in den frühen fünfziger Jahren drei Beispiele. In einem (nicht als solchen ausgewiesenen) Nachdruck von 1992 fehlt der in der Erstauflage unter »Dokument 5« abgedruckte Text DAS VOLK IST IN BEWEGUNG (s. a. W 8 14–18). Stattdessen wird der Anhang um die als Typoskript in Müllers Nachlass erhaltenen »Anmerkungen« B. K. Tragelehns zum UMSIEDLERIN-Kapitel ergänzt.<sup>947</sup> Die Buchbesprechung vom 7. März 1954 lässt kein gutes Haar an der Autorin, der Müller »Lokalpatriotismus« (KOS 376), »naive[n] Romantizismus« und »bodenständige Naivität« (KOS 379) vorwirft. »Überdies ist das Buch schlecht geschrieben, mit einer Häufung von Banalitäten und faden Lyrismen« (ebd.), (ver-)urteilt der Rezensent. Der schwerste Vorwurf jedoch bezieht sich auf das Erbe, das Müller der »exklusiven »Heimatliebe«« (KOS 377) der Autorin unterstellt: die »Blut- und Boden-Literatur« (KOS 99) des deutschen Chauvinismus. Im Text der Autobiografie räumt Müller ein, dass er sich, ohne es zu wissen, von der Redaktion des »Sonntag« bis zu einem gewissen Grad habe instrumentalisiert lassen: »Der Verriss für Käthe Miethe war also ein Auftrag von Becher ...« (KOS 100)

Der Text über die Diskussionsveranstaltung des Schriftstellerverbandes in Zusammenarbeit mit der »Deutsch-Sowjetischen Freundschaft« vom 22. Oktober 1954 im Plenarsaal der Akademie der Künste der DDR mit Roman Samarin, Konstantin Fedin und Alfred Kurella erschien am 31. Oktober 1954. In dem Artikel polemisiert der junge Autor gegen eine Literaturtheorie, die »vor der Literatur da war« (KOS 381) und betont: »Die Art, in der sie [Fedin und Samarin] Fragen beantworteten und selbst Fragen aufwarfen, zeigte, dass sie an der Entwicklung unserer Literatur ernsthafter und tiefer interessiert sind als viele unserer Kulturfunktionäre und Theoretiker. Sie servierten nicht Dogmen und Lehrsätze, was einige Teilnehmer zu erwarten schienen. Sie gaben Anregungen auf der Grundlage ihrer persönlichen Erfahrung mit Theorie und Praxis der Literatur, die in der Sowjetunion schon ist, was sie bei uns erst werden muss: ein Ensemble.« (ebd.) Der Vorwurf an die Kulturfunktionäre und Literaturwissenschaftler, die künstlerische Praxis aus der Theorie gewinnen zu wollen, die darüber hinaus auf den Grundlagen einer fremden, nämlich der sowjetischen Realität beruhe – ein Vorwurf der sich ohne weiteres auf alle Kunstgattungen und über die Grenzen der Kulturpolitik auf andere Politikbereiche hätte ausweiten lassen –, traf ins Schwarze einer politischen Realität, die gesellschaftlichen Fortschritt aus ideologischen Hohlformen beziehen zu können glaubte. Dass auch die sowjetische Literatur bereits seit den dreißiger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts unter der dogmatischen Vereinheitlichung im Namen eines vermeintlichen »sozialen Auftrags« litt, verschweigt Müllers Text.

Mehr als die Hälfte des Anhangs – die Dokumente 5 bis 14 sowie die »Anmerkungen« B. K. Tragelehns im »Dokument 21« – beziehen sich unmittelbar auf den Komplex der UMSIEDLERIN-Affäre im neunten Buchkapitel.<sup>948</sup> Das fünfte Dokument gibt zum ersten Mal im Rahmen des Anhangs der Autobiografie einen Text wieder, der nicht von Heiner Müller stammt. Es ist ein »Drohbrief« (KOS 161) vom Ministerium für Kultur, Sektor

---

<sup>947</sup> Daraus ergeben sich Druckfehler. So wird unter Endnote 31 der Neuauflage auf das »Dokument 6« verwiesen, obwohl »Dokument 5« gemeint ist, die Endnote 33 verweist auf »Dokument 8« statt auf »Dokument 7« etc. (KOS 370f.).

<sup>948</sup> s. a. die Ausführungen unter Punkt »2.9. 1961, Die Misthaufen wachsen« im dritten Teil der vorliegenden Arbeit

Theater, der die erste Rate eines im Zusammenhang mit der UMSIEDLERIN an Müller gezahlten Stipendiums zurück fordert, weil dieser vorgeblich »nichts geliefert hatte« (ebd.). Laut Begründung des Hauptreferenten der zuständigen Abteilung im Ministerium fühlte sich die Dienststelle »nicht befugt, Staatsgelder auf so lange Zeit, ohne Aussicht auf die ›Gegenleistung‹, zu blockieren« (KOS 385). Müller kommentiert: »Termine habe ich nie gehalten. Die einzige Möglichkeit, mich zu Terminen zu verhalten, war für mich immer, dass ich sie überschritt. Das Geld wurde zurückgefordert, der Gerichtsvollzieher kam, aber es war dann meine Sache. Ich konnte nicht anders damit umgehen.« (KOS 161) »Dokument 6« versammelt die Stellungnahmen der an der Aufführung des Stücks beteiligten Studenten. Die »selbstkritischen« Stellungnahmen denen ein Verhör stalinistischer Provenienz vorangegangen war, tragen wenig zur Erhellung der tatsächlichen Haltung der Darsteller bei. In der stereotypen Terminologie spiegelt sich vor allen Dingen die Vorgabe des Zentralrats der FDJ, Stück und Regie als »antikommunistisch, konterrevolutionär und antihumanistisch« (KOS 387) und »Provokation gegen unseren Staat« (KOS 386) zu denunzieren, weil es »den Feinden unserer Republik in die Hände gearbeitet« (KOS 387) hätte. Das folgende, siebente Dokument gibt einen Brief von Mitarbeitern des Berliner Ensembles an das Ministerium für Kultur wieder, in denen Müllers Stück als nihilistisch und »antihumanistisch«, die Regie Tragelehns sogar als »verbrecherisch« (KOS 390) gebrandmarkt wurde. Durch die Wortwahl, mit der man Staatsfeinde zu diskreditieren pflegte, wurden die jungen Künstler für vogelfrei erklärt und der Willkür der staatlichen Behörden überlassen – bis hin zu Verhaftungsszenarien. Das darauf folgende Dokument enthält die Selbstbezeichnung des Sekretariats des Schriftstellerverbandes, in der sich die zuständige Kontrollinstanz mangelnde Wachsamkeit vorwirft. Das Schreiben ist ein Beispiel für die Absurdität der Affäre um das Stück. So kam es in der Folge des Skandals nach der Aufführung der UMSIEDLERIN nicht nur zu flächenbrandartigem Aktivismus auf Seiten der Behörden und einer Vielzahl kultureller Institutionen, sondern auch zu Ergebnisadressen und »selbstkritischen« Stellungnahmen auf allen Ebenen des kulturellen Betriebs. Es wird deutlich, dass das Verbot der UMSIEDLERIN mit allen personellen und institutionellen Folgen unter politischen Gesichtspunkten lediglich einen weiteren Vorwand zur Etablierung einer stärkeren staatlichen Kontrollstruktur nach dem 13. August 1961 darstellte, der weit über den kulturellen Bereich hinaus wirksam werden sollte. »Dokument 9« enthält eine Gesprächsnotiz, die eine Äußerung des Schriftstellers und ZK-Mitglieds Kuba (d. i. Kurt Barthel) zu Müllers Stück festhält und den totalitären Tonfall im Jahr des Mauerbaus authentisch wiedergibt: »Vollkommen undiskutabel, von Anfang bis Ende feindlich.« (KOS 395) Die beiden folgenden Texte dokumentieren Müllers Ausschluss aus dem Schriftstellerverband der DDR im Zuge der Affäre. Dem Protokoll der Sitzung des geschäftsführenden Vorstandes des DSV vom 30. Oktober 1961, auf dem die innerinstitutionelle Verfahrensweise mit dem Verfasser der UMSIEDLERIN abgestimmt wurde (wiederum wird der antihumanistische Charakter des Stücks hervorgehoben), folgt die Mitteilung des Ausschlusses an Heiner Müller durch den 1. Sekretär des Verbandes, Otto Braun, der dem amtlichen Schreiben eine handschriftliche Notiz anfügt, in der er dem Ausgestoßenen ein Gespräch über dessen »Zukunft« (KOS 399) als Autor anbietet. »Dokument 12« enthält die SELBSTKRITIK Müllers an die Abteilung Kultur beim ZK der SED. Der legendären Versammlung des Schriftstellerverbandes, die den Grundstein für den Ausschluss Müllers aus dem DSV legte, ging eine Sitzung der Sektion Literatur der Akademie der Künste voran, in der sich die Mitglieder (unter ihnen Arnold Zweig, Ludwig Renn und Wieland Herzfelde) auf ein von Franz Fühmann vorgelegtes

Thesenpapier zur UMSIEDLERIN einigten. Der Wortlaut dieses »negativen Gutachten[s]« (KOS 172), das als »Dokument 14« im Materialanhang der Autobiografie abgedruckt ist, gibt paradigmatisch die offizielle Haltung vieler Künstlerkollegen wieder, die das Stück als »misslungen« (KOS 406) und wirklichkeitsfremd bezeichnen, ihm eine »negative Aussage« (KOS 407) attestieren, zugleich aber dem Autor eine überdurchschnittliche Begabung bescheinigen. Das zuvor abgedruckte dreizehnte Dokument bringt eine Grundsätzlich divergierende Position gegenüber Müllers künstlerischer Arbeit zum Ausdruck. Im Gegensatz zu den öffentlichen und also offiziellen Stellungnahmen unterschiedlicher kultureller Institutionen der DDR und deren Vertretern handelt es sich hierbei um ein privates Schreiben des Leipziger Literaturwissenschaftlers Hans Mayer, der Müller als »einen der begabtesten Schriftsteller hierzulande« würdigt, dem er »die Weiterentwicklung der Brechtschen Dialektik« (KOS 404) bescheinigt, und ihm zum Ausschluss aus den »elitehaften Reihen« (ebd.) des Schriftstellerverbandes gratuliert. Die in Müllers Autobiografie abgedruckten Dokumente zum Skandal um die Umsiedlerin bilden einen relativ kleinen Ausschnitt aus der Staatsaffäre, die die Aufführung des Stückes auslöste. Im Zusammenhang mit der Schilderung der Vorgänge im neunten Buchkapitel Kapitel Müllers Autobiografie erschließt sich dennoch ein verhältnismäßig kohärentes Bild des »Dramas um eine Komödie«<sup>949</sup>.

Das fünfzehnte Dokument illustriert die Diskrepanz zwischen Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte Müllers Texte in der DDR. Nach dem Abdruck von DER BAU in »Sinn und Form« im Frühjahr 1965 und der Kritik an dem Stück durch Erich Honecker auf dem 11. Plenum des ZK der SED im Dezember des gleichen Jahres galt das Stück als unspielbar. Die Bemühungen des Intendanten des Deutschen Theaters, das die Uraufführung vorbereitete (Regie: Benno Besson) schlugen fehl. Nach der offenen Kritik fordert Intendant Wolfgang Heinz den Autor des Stückes in dem abgedruckten Brief auf, »1. in keiner Weise das vorliegende Material der Öffentlichkeit bekannt zu machen [...] 2. nicht nachzulassen, mit uns immer weiter an der Verbesserung Ihres Stückes zu arbeiten.« (KOS 408) Heinz versichert gegenüber Müller: »Wenn wir trotzdem noch einige Wünsche haben, bedeutet das nicht, dass wir nicht überzeugt sind, Ihr Stück in nächster Zeit herausbringen zu können.« (ebd.) Die kulturpolitische Realität sollte Heinz' Optimismus widerlegen. Erst 1980 erfuhr DER BAU in der Regie von Fritz Marquardt an der Berliner Volksbühne seine Uraufführung – verdammt zur Wirkungslosigkeit: »Die Kritik war langweilig. Es gab nur noch Zustimmung.« (KOS 202)

Den Wortlaut der sogenannten »Biermann-Resolution« gibt das »Dokument 16« wieder. Am 17. November 1976 wurde dem Dichter und Liedermacher Wolf Biermann nach der Live-Ausstrahlung seines Kölner Konzertes vom 13. November im WDR die DDR-Staatsbürgerschaft aberkannt. Noch am gleichen Tag verfassten auf Betreiben Stephan Hermlins zwölf renommierte DDR-Autoren (und nicht, wie es in der Einleitung zum Dokument 16 heißt, zehn) und der Bildhauer Fritz Cremer eine offene Petition an die SED-Führung, in deren Schlusssatz sie die Aufhebung der »Maßnahme« gegen Biermann einklagten: »Wir protestieren gegen seine Ausbürgerung und bitten darum, die beschlossene Maßnahme zu überdenken.« (KOS 409) Ihnen schlossen sich im Laufe weniger Tage mehrere Dutzend Kulturschaffende an. Mit der Ausbürgerung Biermanns wollte die SED-Führung ein Exempel gegen die vorsichtige Öffnung für mehr künstlerische Gestaltungsfreiheit seit dem

---

<sup>949</sup> Titel der Publikation Matthias Brauns (Braun 1996)

VIII. Parteitag 1971 (Wahl Erich Honeckers zum Partei- und Staatschef) statuieren. Auf dem IX. Parteitag der SED im Mai 1976 hatte Kurt Hager die Vertiefung der »sozialistischen Integration« gerade auch im künstlerischen Bereich eingefordert. »Der Spielraum für eine literarische Arbeit, die als ihre Voraussetzung begreift, Realität mit ästhetischen Mitteln offen, vielfältig und kontrovers darstellen zu können, war mit einem Mal auf Null reduziert.«<sup>950</sup> Auf das Aufbegehren der Künstler waren die Behörden gut vorbereitet. Die zuständigen Parteigremien und Staatsorgane reagierten mit einem gestaffelten, genau kalkulierten Instrumentarium von Sanktionen, das von Verhaftung und Hausarrest über Organisationsausschluss, Parteistrafen und Publikationsverbot bis hin zur »Empfehlung« der Ausreise reichte. Die forcierte Abwanderung der Schriftsteller führte zu einem irreversiblen Substanzverlust der DDR-Literatur. Am Ende fehlten der DDR nicht nur etablierte Autoren wie Becker, Biermann, Kirsch, Kunert, Kunze, Loest, Schädlich oder Schlesinger, sondern auch aufstrebende wie Brasch, Hilbig, Kolbe, Lange-Müller oder Maron. In KRIEG OHNE SCHLACHT schreibt Müller: »Die vielen unbekannten Unterzeichner wurden reihenweise unter Druck gesetzt – zum Teil verhaftet. Deswegen kamen wir auf die Idee, es wäre gut, wenn man jetzt einen Brief der Erstunterzeichner schreiben würde, in dem die sich von dem Gebrauch distanzieren, den jetzt der Westen von diesem Protest machte. [...] Dann habe ich mit Hermlin gesprochen, und Hermlin sagte: ›Ich bin am Dienstag bei Honecker, und da werde ich das klären.« Die ›Klärung‹ erfolgte durch die Ausschlüsse aus dem Schriftstellerverband.« (KOS 273f.) Müller selbst, der bereits im Zuge der UMSIEDLERIN-Affäre fünfzehn Jahre zuvor aus dem DSV ausgeschlossen worden war, drohte indes die Entlassung als Mitarbeiter des Berliner Ensembles: »Dann hat Ruth Berghaus als Intendantin des Berliner Ensembles mich bearbeitet, dass ich selbst etwas machen sollte, um den Protest zu relativieren, und ich habe das dann als Einzelperson formuliert, die Abgrenzung von dem westlichen Gebrauch. Das haben sie in der Bezirksleitung der Partei wohl als Zurücknahme interpretiert, und die Berghaus brauchte mich nicht zu entlassen.« (KOS 274)

Im Rahmen des »Internationalen Gesprächs der Schriftsteller«, das Anfang Mai 1987 in Ost-Berlin stattfand, hielt Müller eine Rede, die im Materialanhang von KRIEG OHNE SCHLACHT als »Dokument 18« ausgewiesen ist. Müller spricht in dem Text mit Blick auf die politische Erwärmung im Kreml von der »Renaissance einer Hoffnung, die mit den Namen Lenin und Trotzki verbunden war und von Stalin auf Eis gelegt wurde.« (KOS 412) In seiner Argumentationsstruktur erscheint das Tauwetter als unmittelbarer Anschluss an »die Hoffnung des Oktobers« (gemeint ist die Revolution von 1917), die in der »Einheit von Gleichheit und Freiheit« (ebd.) bestünde. Er warnt davor, das Programm Gorbatschows als Annäherung an den Westen zu (miss)verstehen. Es ginge »im Gegenteil um die Herausbildung des anderen, um die wirkliche Alternative zum Kapitalismus, nicht um das Aufgeben von Positionen, sondern um die Eroberung der einzigen Position, die Zukunft möglich macht.« (KOS 413) Müller greift hier noch einmal jenen Gedanken auf, den er bereits Mitte Dezember 1981 während der »Berliner Begegnung« (s. a. KOS 348) formuliert hatte (abgedruckt als »Dokument 17«): »Hinter der Frage Krieg oder Frieden steht mit der nuklearen Drohung die schrecklichere Frage, ob noch ein anderer Frieden denkbar ist als der Frieden der Ausbeutung und der Korruption. Der Alptraum, dass die Alternative Sozialismus oder Barbarei abgelöst wird durch die Alternative Untergang oder Barbarei. Das Ende der

---

<sup>950</sup> Werner Irro: Hier drüben – Literatur ehemaliger DDR-Autoren. In: Briegleb/Weigel 1992, 231

Menschheit als Preis für das Überleben des Planeten. Eine negative Friedensutopie.« (KOS 411) Müllers emphatische Totenbeschwörung von 1987 macht deutlich, dass er die wenige Jahre zuvor projizierte Negativutopie zum Zeitpunkt der Äußerung unmittelbar vor ihrer Realisierung sah.

Am 4. November 1989, dem Tag der Einlösung Müllers negativer Utopie, las Müller auf dem Berliner Alexanderplatz in Ermangelung eines eigenen Redemanuskripts einen »Aufruf« zur Gründung unabhängiger Gewerkschaften (»Dokument 19«) vor, den ihm Demonstranten in die Hand gedrückt hatten. Auf die zahlreichen Anfeindungen infolge dieser Rede in den Medien reagierte Müller mit dem im Dezember des gleichen Jahres verfassten PLÄDOYER FÜR DEN WIDERSPRUCH (»Dokument 20«), der am 14. Dezember 1989 im »Neuen Deutschland« und am 24. Januar des Folgejahres in der »taz« erschien. Dem Vorwurf eines Theaterkritikers des »NEUEN DEUTSCHLAND«, als Volksredner versagt zu haben, begegnet Müller in seinem streckenweise polemischen Text: »Ich kann ihn beruhigen: das war nie mein Berufswunsch.« (KOS 415f.) Die eigentliche Qualität seiner Rede hebt er rhetorisch als »Fehler« (KOS 416) hervor: »Ich hatte den strapazierten Begriff DIALOG so verstanden, dass er niemanden ausschließen sollte. Als mir am Fuß der improvisierten Tribüne eine Welle von Hass entgegenschlug, wusste ich, dass ich an Blaubarts verbotene Tür geklopft hatte, die Tür zu dem Zimmer, in dem er seine Opfer aufbewahrt.«<sup>951</sup> Die Aussage bezieht sich auf den Terminus des »universalen Diskurses« (s. a. W 8 212), der das Ende der Repräsentation ankündigt. Im Rekurs auf die INTERNATIONALE (»UNS AUS DEM ELENDE ZU ERLÖSEN / DAS KÖNNEN WIR NUR SELBER TUN«, KOS 417) konkretisiert Müller im weiteren Textverlauf seine Aussage: »Ich bin kein Wortführer einer Bewegung. Entscheidend ist, dass endlich die Sprachlosen sprechen und die Steine reden. Der Widerstand von Intellektuellen und Künstlern, die seit Jahrzehnten privilegiert sind, gegen den drohenden Ausverkauf wird wenig ausrichten, wenn ein Dialog mit der lange schweigenden oder Fremdsprachen redenden Mehrheit der jahrzehntelang Unterprivilegierten und im Namen des Sozialismus Entrechteten nicht zustande kommt.« (KOS 419) In dem Text schwingt eine Anzahl anderer Themen mit, die nach Gründen für den Untergang des Ostblocks im Allgemeinen und jenen der DDR im Besonderen fragen und Müllers essayistisches Schreiben der nächsten Jahre kennzeichnen sollten: So die »Kolonisierung der eigenen Bevölkerung in den osteuropäischen Ländern« (KOS 416), das »Prinzip der negativen Auslese« (KOS 417), die »Überschussproduktion [...] von Staatsfeinden« (ebd.) oder die Frage inwiefern es sich bei der politischen »Wende« in der DDR um eine Revolution gehandelt habe. Ein Leitgedanke des Plädoyers besteht in der von Müller geäußerten Befürchtung, »dass die Massen, die aus dem Schatten Stalins mit einem Jahrhundertsschritt herausgetreten sind, im Rausch der Freiheit diese Mauer, die durch die Welt geht, aus den Augen verlieren.« (KOS 418) An diese Sorge wird die Hoffnung geknüpft, dass »die DDR als basisdemokratische Alternative zu der von der Deutschen Bank unterhaltenen Demokratie der BRD« (KOS 418) erhalten bleibt, ohne die »Europa eine Filiale der USA sein« (KOS 419) werde. Bedingung dafür sei »nicht Einheit, sondern die Ausformulierung der vorhandenen Differenzen, nicht Disziplin, sondern Widerspruch, nicht Schulterchluss, sondern Offenheit für die Bewegung der Widersprüche nicht nur in unserm Land« (KOS 418). Trotz oder gerade

---

<sup>951</sup> KOS 416. in einem Entwurf zu dem Text heißt es noch: »Meine Unlust offene Türen einzurennen, hat mich vor eine fest verschlossene Tür geführt.« (HMA 4401). Das Blaubart-Motiv kehrt in SELBSTKRITIK 2 ZERBROCHNER SCHLÜSSEL (s. a. W 1 235) wieder.

wegen der betonten Differenzen ist der Text als ein erstes Statement Müllers zur bevorstehenden Vereinigung der beiden deutschen Staaten zu lesen, als bedrückend helllichtige Analyse der Grundlagen einer ebenso unerwünschten wie unvermeidlichen politischen Entwicklung aus der Perspektive des sinkenden Schiffs DDR. Müllers Aufruf, »Wir sollten keine Anstrengung und kein Risiko scheun für das Überleben unsrer Utopie von einer Gesellschaft, die den wirklichen Bedürfnissen ihrer Bevölkerung gerecht wird ohne den weltweit üblichen Verzicht auf Solidarität mit andern Völkern« (KOS 419), klingt in diesem Zusammenhang nicht – wie der Germanist Domdey will<sup>952</sup> – wie die eiserne Durchhalteparole in der Atempause des SED-Sonderparteitags<sup>953</sup>, sondern wie ein weiterer Nachruf, der nunmehr nicht mehr dem Staat gilt, sondern all jenen Vorstellungen einer besseren Welt, die vom Sog des realen Untergangs unweigerlich mit in die Tiefe gerissen werden.

In der Erstausgabe endet der Materialanhang Müllers Autobiografie mit dem PLÄDOYER FÜR DEN WIDERSPRUCH. Erst in einem Nachdruck von 1992 und allen weiteren Ausgaben schließen sich als »Dokument 21« die »Anmerkungen zu KRIEG OHNE SCHLACHT von B. K. Tragelehn« an. Diese Anmerkungen beziehen sich ausschließlich auf Müllers Darstellung der UMSIEDLERIN-Affäre im Jahr 1961 im neunten Buchkapitel. Tragelehn war als Regisseur direkt am Geschehen beteiligt und wurde für seine »verbrecherische Regie« zu einer Parteistrafe in der »Produktion« (Braunkohletagebau bei Klettwitz) verurteilt. Das vier Blatt umfassende Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen Tragelehns im Nachlass Müllers »endet auf der letzten Seite – die vermutlich bei Drucklegung übersehen wurde – mit der folgenden Passage, die sich auf Seite [187] der Autobiografie bezieht«<sup>954</sup>: »Der Deputatschnaps war nicht ganz umsonst, aber er kostete nur 1,60 M den Liter. Ich hatte auch Deputatkohlen, und als es bei Heiner zu kalt wurde, haben wir in den Kofferraum eines Wartburg (die Mutter von einem der wenigen Freunde, die wir damals hatten, besaß einen) ein paar Zentner reingepackt. Es kam auch vor, dass Brotlaibe und Margarinewürfel geteilt wurden.« (HMA 4491) Insgesamt stimmen Tragelehns Anmerkungen mit der Wahrnehmung Müllers überein. Im Detail werden Differenzen sichtbar. Auf diese Art und Weise verdeutlicht das Dokument, wie unterschiedliche Erinnerungsbilder auf ein und denselben Anlass projiziert werden können. Darin besteht letztlich die genuine Qualität des Materialanhangs von KRIEG OHNE SCHLACHT: Er zeigt, dass das Gedächtnis eine alles andere als homogene Struktur besitzt und sich der unterschiedlichsten Quellen und Medien bedienen kann, um Erinnerungsbilder zu generieren, die als Produkte hochkomplexer Konstruktionsleistungen zu verstehen sind.

---

<sup>952</sup> s. a. Domdey 1998, 232

<sup>953</sup> Auf dem SED-Sonderparteitag ging es vor allen Dingen um die existenzielle Frage der Einheit der Partei. Am 8. Dezember 1989 beschört Modrow die 2300 Delegierten, die Partei nicht zerbrechen zu lassen. Am 9. Dezember wird Gysi mit großer Mehrheit zum Parteivorsitzenden gewählt. Die Selbstauflösung der Partei ist vom Tisch. Nach einwöchiger Pause wird der Parteitag am 16. Dezember abgeschlossen. Müllers Text bezieht zum leninschen Fraktionsverbot – einer heiligen Kuh der sozialistischen Staatsparteien des Ostblocks – explizit Stellung: »Meine Hoffnung: dass die SED besser ist als ihre Führung (deren Hauptschuld die Unterdrückung des intellektuellen Potenzials der Basis) und von der Straße lernt, dass Bewegung von unten ausgeht, Erstarrung von oben und überlebt als eine andre Partei, vielleicht nicht durch Einheit. Lenins Fraktionsverbot, für Machterhaltung gegen die Fortsetzung der Revolution, die nur ein Prozess sein kann und kein Besitzstand, ist der Virus, der die kommunistischen Parteien seit siebzig Jahren schwächt.« (KOS 418)

<sup>954</sup> s.a. die »Bibliografische Notiz« des Herausgebers der Werke Heiner Müllers im Suhrkamp-Verlag Frankfurt/M., Frank Hörnigk (W 9 497)

## 8.2. Dossier

Als Persönlichkeit des öffentlichen Lebens beiderseits der Mauer und zunehmend gefragter Interviewpartner westlich von ihr, war Müller zugleich prominentes Objekt des Staatssicherheitsapparats. In der Druckfassung der Autobiografie wird dieser Tatsache kaum Beachtung geschenkt. Allerdings belegten die in den Tonbandabschriften erhaltenen autobiografischen Gespräche und andere der Druckfassung vorangehenden Textstufen von KRIEG OHNE SCHLACHT die offene Auseinandersetzung mit diesem Thema. Dass Müller direkte Gespräche mit Mitarbeitern der Staatssicherheit in der Druckfassung unerwähnt ließ – wie andere Themen von denen aufgrund ihrer relativen Belanglosigkeit in der Autobiografie keine Rede ist –, ist heute nachvollziehbar. Gespräche der Staatssicherheit mit renommierten Künstlern und anderen prominenten Personen des öffentlichen Lebens gehörten (nicht nur) in der DDR zur sozialistischen Tagesordnung. In der giftgeschwängerten Atmosphäre der Nachwendezeit hatten die Anfang des Jahres 1993 erhobenen Stasi-Vorwürfe eine andere Sprengkraft als heute, da ein Schauspieler wie Thomas Lawinky mit der Selbstenthüllung seiner aktiven IM-Tätigkeit (»IM Beckett«) seine Biografie inszenieren kann.<sup>955</sup> Das zeigt sich insbesondere in jenem Dossier mit Stasi-Dokumenten der erweiterten Taschenbuchausgabe von KRIEG OHNE SCHLACHT im Jahr 1994, die damit ebenso unmittelbar wie unbeholfen auf die Stasi-Vorwürfe vom Januar 1993 reagierte. Konnte Müller die Denunziation samt dadurch ausgelöster Schlammschlacht in den Medien nicht vorhersehen, muss ihm angesichts des politischen Klimas nach dem Ende der DDR klar gewesen sein, wie hysterisch die Reaktion auf seine vermeintliche Spitzeltätigkeit ausfallen würde. Auch Helge Malchow scheint Müllers Haltung zu befürworten, wie eine spätere Notiz Müllers bestätigt: »Die Reaktion auf d[as] Interview in Sp[iegel] tv, das wie d[as] Geständnis eines Massenmörders gehandelt wird, macht vielleicht verständlich, warum selbst m[ein] Lektor gezögert hat [und] es für gut [hielt], [die Stasi-Kontakte] jetzt noch nicht [einzuräumen] – obwohl es Gespr[ächs]thema war.« (HMA 5319) Im Zusammenhang mit Entwürfen für eine poetische Reflexion der Stasi-Debatte verleiht Müller dieser Vermutung Ausdruck: »Ich habe aus meinen Kontakten kein Geheimnis gemacht, das wissen meine Freunde, auch nicht in den Gesprächen zu meiner Autobiogr[aphie] KoS. Die Entscheidung kam von mir, nicht v[om] Lektor [und] war, in der Sprache der Wehrmacht, Feigheit v[or] d[em] Feind« (HMA 5276). In der Fassung einer Dialogpassage des anfänglich geplanten, später verworfenen Nachwortes hält es der Erzähler für besser zu schweigen. Durch die ersatzlose Streichung der Passage ist dieses Schweigen im Text der Autobiografie auch literarisch nicht mehr vermittelt. Auf die Frage »Wie denkst du über die Stasi?« antwortet Müller in der nicht in den Druck aufgenommenen Passage: »Es ist einfach so: Natürlich habe ich Gespräche mit denen gehabt. Die haben Gespräche abgehört, die haben Gespräche angehört, manchmal wusste man, wer es gerade war – und irgendwann hast du darauf keine Rücksicht mehr genommen. Natürlich hatte ich Gespräche mit denen, da ging es um Fälle – es ist aber Quatsch, darüber jetzt zu sprechen, im Moment kocht da so ein Sud [...] Man muss vielleicht was dazu sagen, aber ich würde in der augenblicklichen Situation überhaupt nichts persönliches sagen ...« (HMA 3812) Den Stellenwert, den Müller den Stasi-Kontakten beimisst, ist in der Selbstverständlichkeit, mit der der Erzähler der Autobiografie die Form der

---

<sup>955</sup> Das auf Lawinkys Biografie basierende Stück MALA ZEMENTBAUM von Armin Petras/Thomas Lawinky feierte im Februar 2007 in der Regie von Milan Peschel am Maxim-Gorki-Theater Berlin Premiere.

staatlichen Überwachung beschreibt, noch enthalten. »Ich habe mich nicht bespitzelt gefühlt, die Präsenz der Staatssicherheit gehörte zum Leben in der DDR. Offene ›Beschattung‹ habe ich erst 1976 kennen gelernt, nach der Austreibung Biermanns. Man sollte es damals merken. Am Telefon wusste man, es wird abgehört.« (KOS 217) In der Rohfassung von KRIEG OHNE SCHLACHT ist diese Aussage als Reaktion auf die Frage nach Einsichtnahme in eventuell vorhandene Stasiakten gekennzeichnet. »Um Einsicht in meine Akten habe ich mich jetzt nach 1989 nicht bemüht, nein, aber das könnte man ja vielleicht mal machen. Ich weiß nicht, ob man jetzt noch rankommt. Ich habe mich nicht bespitzelt gefühlt. Eigentlich habe ich konkret nur bei der Biermann-Geschichte 1976 was gemerkt. Das war die einzige Zeit, wo es wirklich deutlich war, wo es gezeigt wurde. Man sollte es damals merken. Da hatte ich zum Beispiel Besuch von einem Nachbarn, der mit mir über Biermann reden wollte. [...] Sobald mehr als drei Leute zusammen waren, war klar, einer muss dabei sein. Aber das war nichts Besonderes. Natürlich war klar, dass das Telefon abgehört wurde. Sowieso wusste man an jedem Theater, wer es war. Man wusste, der und der ist es, und der wusste auch, dass man es wusste. Man konnte diese Leute auch benutzen. Sie waren ja nicht immer böse, nur die wenigsten.« (HMA 4487, 269f.) Mitte der siebziger Jahre weiteten die für Kultur zuständigen Stellen des Ministeriums für Staatssicherheit (HA XX/7 und die Referate 7 bei den Abteilungen XX der fünfzehn Bezirksverwaltungen) ihre operative Tätigkeit auf der »Linie Schriftsteller« aus. Der Biermann-Eklat konsolidierte die Überwachung der DDR-Literatur durch die Staatssicherheit vollends und machte die »Linie Schriftsteller« zu einem Schwerpunktbereich. »Mit der Ausbürgerung Wolf Biermanns 1976 und den sich daran anschließend[en] Protesten der DDR-Künstlerszene wurde Heiner Müller, der wie Volker Braun, Christa Wolf, Manfred Krug, Bettina Wegner, Klaus Schlesinger und andere, die die Protesterklärung gegen diesen Willkürakt unterzeichnete, wieder zum Objekt staatlicher Begierde.« (KOS 471) Die Hochphase der Überwachung von DDR-Schriftstellern sollte erst Anfang der achtziger Jahre von neuen Prioritäten des Geheimdienstes abgelöst werden (Friedens-, Frauen, Umweltbewegung sowie Ausbreitung von Alternativkulturen unter jungen und nonkonformistischen Künstlern).<sup>956</sup> Ein Teil der zitierten Passage, die die offene Beschattung infolge der Biermann-Affäre<sup>957</sup> betrifft sowie die Überwachung von Telefongesprächen, findet Eingang in die Druckfassung, wird dort jedoch durch die Aussage der umfassenden Präsenz der Stasi in der DDR relativiert. Auch der zweite Abschnitt schildert die Omnipräsenz der Staatssicherheit als selbstverständliche Gegebenheit, die keiner weiteren, schon gar nicht moralischen Kommentierung bedürfe. Dabei karikiert die Darstellung der Allgegenwart der Staatssicherheit einen Satz aus dem Neuen Testament: »Denn wo zwei oder drei versammelt sind in meinem Namen, da bin ich mitten unter ihnen.«<sup>958</sup> Das Zitat weist die staatliche Kontrollinstanz als allgegenwärtige göttliche Liebe zu seinen bevorzugten Geschöpfen aus.

Die Gleichgültigkeit mit der Müller auf die Frage nach den Stasiakten reagiert, ist in der Druckfassung ausformuliert und begründet dort zugleich, warum das Thema in der Autobiografie nicht weiter ausgeführt wird. »Mein Interesse an den mich betreffenden Akten

---

<sup>956</sup> s. a. Gesine von Prittwitz: Das MfS und die Schriftsteller der DDR. In: Horst A. Glaser (Hrsg.): Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Bern/Stuttgart/Wien 1997, 161–173

<sup>957</sup> Der Wortlaut der Biermannresolution findet sich als »Dokument 16« im Materialanhang von KRIEG OHNE SCHLACHT (s. a. KOS 409).

<sup>958</sup> Matthäus 18, 19 (zitiert nach Luther)



der Staatssicherheit ist gering. Wenn ich über die Person, die sie beschreiben, einen Roman schreiben will, werden sie ein gutes Material sein. Ich ist ein anderer. Immerhin bin ich mit andern DDR-Bürgern zum Beispiel Günter Grass gegenüber im Vorteil, der seine BND falls sie ihn interessieren sollte, erst einsehen kann, wenn die Bundesrepublik Deutschland untergegangen ist oder aufgegangen in einer andern Struktur. Was wir beide wahrscheinlich nicht mehr erleben werden.« (KOS 218) Das vom Erzähler behauptete Desinteresse an den über ihn existierenden Akten der Staatssicherheit wird in der Autobiografie in eine strukturelle Problematik überführt. Die Akten und ihr Inhalt taugen, in Müllers Augen, nicht als dramatisches Material. Die Verwendung des Rimbaud-Zitats zeugt von einem generellen Desinteresse an der eigenen »Person«, die immer nur im Bild des Anderen zu fassen ist, zu dem das Ich in ein agonales Verhältnis treten kann. Der performative Ansatz zur Beschreibung von (A-)Identität wird hier zugleich als poetisches Prinzip erkennbar. Rimbaud forderte in seinen aus dem Jahr 1871 stammenden LETTRES DU VOYANT (BRIEFE DES SEHENDEN) die Ablösung des cartesianischen cogito (»ich denke«) durch sein »Es denkt mich«<sup>959</sup>. Die »lange, unermessliche und planmäßige Ausschweifung aller Sinne«<sup>960</sup> sollte der poetischen Vorstellungskraft neue Wahrnehmungsmöglichkeiten und somit einen bisher unzugänglichen Wirklichkeitsbereich erschließen. Rimbauds Satz drückt die Differenz aus zwischen der Instanz, die »Ich« sagt und derjenigen, die sich nachträglich für das Subjekt dieser Aussage ausgibt. Die Bewegung vom Ich zum Anderen kennzeichnet den Weg, den das Subjekt zurücklegt, sich selbst verlierend, im Anderen sich selbst fremd werdend, nicht im Sinne der kantischen Dialektik als Wiederaneignungs- und Erkenntnisprozess, sondern im Sinn von Deleuze als Metamorphose. Damit rekurriert Müller zugleich auf den alles andere als starren Konstruktionscharakter, der allen Texten zugrunde liegt – auch denen der Stasi-Akten und der Geschichtsschreibung, die einst möglicherweise eher die strukturellen Gemeinsamkeiten der BND-Akten Günter Grass' und der Stasiakten Heiner Müllers feststellen wird, als die ideologischen Differenzen, die zu ihrer Hervorbringung geführt haben.

Die Rimbaud-Passage ist durch die Verwendung des Präsens und eine für Müllers essayistische Arbeiten typische Technik der kalkulierten Auslassung und des unausgewiesenen Zitats deutlich aus dem Erzählzusammenhang herausgehoben. Auch findet sie weder in den Tonbandabschriften, noch in der Rohfassung eine textliche Entsprechung. Vielmehr geht sie zurück auf eine handschriftliche Notiz, die vermutlich dem Bedürfnis des Autors entsprang, einer potenziellen Stasi-Debatte durch Anhebung des Themas auf ein anderes Reflexionsniveau vorzugreifen. Sie formuliert damit einen Kerngedanken vor, der in den späteren Stellungnahmen zu den Vorwürfen immer wieder auftaucht. »Mein Inter[esse] an d[en] mich betreffenden Akten d[er] St[aatssicherheit] ist gering. Wenn ich über die Person, die dort beschrieben wird, einen Roman schreiben will, werden sie ein gutes Material sein. Ich ist ein anderer. Immerhin bin ich wie andere DDR-Bürger z. B. G[ünter] Grass gegenüber im Vorteil, der seine BND-Akte nicht einsehen kann. Wenn die BR [Bundesrepublik] Deutschland untergegangen ist oder aufgegangen in einer anderen Struktur, was wir wahrscheinlich nicht erleben werden« (HMA 4480). Das Rimbaud-Zitat wird hier zum ersten Mal in diesem Kontext verwendet. Der unvermittelte Textabbruch (die fehlende

---

<sup>959</sup> Rimbaud 1990, 11

<sup>960</sup> Rimbaud 1990, 25

Interpunktion am Schluss der Notiz) deutet nicht nur auf den Fragmentcharakter der Gedankenskizze, er ist auch deutbar als Verweis auf die Unabgeschlossenheit des beschriebenen Prozesses, beziehungsweise als Aufforderung lesbar, den beschriebenen Standpunkt, der die historische Überwindung der »BR Deutschland« voraussetzt, tatsächlich einzunehmen. Im Nachlass erscheint dieser Text im Zusammenhang mit Entwürfen für das Nachwort, in dem die Fremdheit sich selbst gegenüber erneut thematisiert wird. Eine andere Notiz auf der Rückseite des gleichen Blattes Notiz scheint diesen Genesezusammenhang zu bestätigen. Sie formuliert Überlegungen die in den späteren Text ERINNERUNG AN EINEN STAAT einfließen, der mit der Bezeichnung »eine Art Nachwort« allerdings nur unzureichend gekennzeichnet ist (»So fremd wie möglich / Widerspr[üche] leben / mir selber fremd / Ich ist / ein anderer«, HMA 4480).

Spielte die Stasi-Thematik im ursprünglichen Text der Autobiografie eine weitgehend marginale Rolle, erhält der Komplex der Verwicklungen Müllers mit dem Apparat der DDR-Staatssicherheit in der Taschenbuchausgabe von KRIEG OHNE SCHLACHT im Frühjahr 1994 eine geradezu überproportionale Dimension. Anlass für die Erweiterung des Dokumentenanhangs um ein »Dossier von Dokumenten des Ministeriums für Staatssicherheit der ehemaligen DDR und weitere Materialien« (KOS 427) ist ein Fax der Redaktion von »Spiegel TV« (RTL) am Abend des 10. Januar 1993, das die Ankündigung enthält, Müller würde sich in der am Folgetag ausgestrahlten Sendung zu den Stasi-Vorwürfen äußern. Stasi-Vorwürfe? Wieso hatte Müller in seinen im Vorjahr erschienenen, viel beachteten Memoiren keine Silbe darüber verloren? Von Hamburg (»Die Zeit«) bis München (»Süddeutsche Zeitung«) geht ein Aufschrei durch die deutsche Medienlandschaft. Dabei wurde das (zu) späte Eingeständnis der »Zusammenarbeit« Müllers mit dem DDR-Geheimdienst selbst von seriösen Journalisten vorbehaltlos als Belastungsmaterial gegen den Delinquenten verwendet. In dem Interview räumt Müller ausdrücklich ein, keine moralischen Skrupel gehabt zu haben, mit der Staatssicherheit zu reden: »Ich hatte nie das Gefühl, dass ich was zu verbergen habe. Ich kann zu allem stehen, was ich gesagt und gemacht habe, ich kann zu nichts stehen, was in irgendwelchen Akten steht, solange ich es nicht kenne.« (KOS 436) Dass sich Müller vollkommen nüchtern und ohne jede Demutsgeste zu den Stasi-Kontakten bekennt, darüber hinaus den Grund für sein Schweigen dem vergifteten gesellschaftlichen Klima der Nachwendezeit zuschreibt, ruft offene Empörung hervor.

Steht ein erster Beitrag der Journalistin Elke Schmitter in der »taz« angesichts der Meldung, Müller habe Kontakte zur Stasi gepflegt, noch eher ratlos gegenüber, tun sich die Kollegen von der renommierten Wochenzeitung »Die Zeit«, was die investigative Energie der Recherche und den diffamierenden Ton der Darstellung angeht, in einer Art und Weise hervor, die für gewöhnlich der Boulevard-Presse eignet. Schmitter sieht die vermeintliche »Enthüllung« Heiner Müllers als »Zuträger und Gesprächspartner der Staatssicherheit der DDR, mit einem ordentlichen, wenn auch nicht phantasievollen Decknamen versehen, mit einer ordentlichen Akte«<sup>961</sup> als Ent-Täuschung einer Selbsttäuschung der westdeutschen Öffentlichkeit, die hinter Heiner Müllers Loyalität zur DDR immer den geheimen Gewährsmann überstaatlicher Dissidenz vermutete: »... er wurde verehrt – weltweit, vor allem aber in Westdeutschland – als gleichsam überstaatlicher Dissident, als Individualanarchist mitten im Sozialismus, als Intellektueller, der mit nichts und niemand

---

<sup>961</sup> Elke Schmitter: Ein Mann für gewisse Stunden. In: Die Tageszeitung vom 12. 1. 1993

paktiert und seine Integrität zu retten versteht auf dieses winzige Rückzugsterrain, das im ausgehenden 20. Jahrhundert dem Intellektuellen geblieben ist: die zynische Persistenz gegenüber jeder Einflüsterung der Macht.«<sup>962</sup> Die Enttäuschung, die im Westdeutsch Feuilleton um sich greift, sagt insofern mehr über die bundesrepublikanische Öffentlichkeit aus als über den Tatbestand der Gespräche, die Müller mit Mitarbeitern des Ministeriums für Staatssicherheit (MfS) führte. Im Zentrum dieser der Illusion vom starken Individuum aufsitzenden spätkapitalistischen Medienöffentlichkeit steht nicht der Dichter und sein Werk, sondern die *persona publica* Heiner Müller. Besonders ausgeprägt findet sich diese Tendenz in der Berichterstattung der »Zeit«, die sich in der Stasi-Debatte um Müller zum Präzeptor der gesellschaftlichen Moral aufschwingt. Thomas Assheuer spricht von der in Hass umgeschlagenen Liebe der »Zeit«-Redaktion zu Heiner Müller: »Keinen lebendigen Dramatiker hat die Zeit so liebevoll erdrückt wie Heiner Müller, von keinem war sie so eingenommen wie von dem Uneinnehmbaren aus dem Osten, und keinen hat sie dann mit der Wut des getäuschten Liebhabers so verfolgt wie das alte Objekt der Verehrung.«<sup>963</sup> Am 15. Januar veröffentlicht »Die Zeit« gleich zwei Artikel. Ein erster Beitrag von Robin Detje, Iris Radisch und Christian Wernicke fasst den Stand der Debatte zusammen, geht dabei jedoch wenig differenziert mit der Faktenlage um. So behaupten die Autoren, der Verdacht einer Stasi-Mitarbeit Müllers, der nach dessen Aussagen in »Spiegel TV« aufgekommen sei, habe sich nun bestätigt. Als Beweis druckt die Zeitung zwei Karteikarten aus den Beständen des MfS ab und stellt fest: »Heiner Müller war bei der Staatssicherheit der DDR als inoffizieller Mitarbeiter unter dem Decknamen ›Heiner‹ registriert.«<sup>964</sup> Dass es unter MfS-Mitarbeitern gängige Praxis war, Wunschkandidaten in IMs umzuwandeln, darüber schweigen die Autoren ebenso wie die Gauck-Behörde. Drei (kärgliche) Operativgeldabrechnungen auf Müllers Namen werden darüber hinaus als Beweise angeführt, Müller habe bei der Stasi in Lohn und Brot gestanden, obwohl Quittungen über solche Zahlungen nicht vorliegen. Die »Zeit«-Redakteure mutmaßen, Müller hätte möglicherweise »Aufträge angenommen – nicht nur mit der Krake geredet, sondern sich auch zu ihrem Arm machen lassen«<sup>965</sup>. Darüber hinaus werden weitere »Indizien« genannt. »Schon als IM-Vorlauf ›Zement‹, in seiner Testphase als Inoffizieller Mitarbeiter, taucht Heiner Müller in den Akten auf.« Entsprechend stellt Robin Detje in einem zweiten Beitrag, der mit der Registrierungsnummer Müllers beim MfS überschrieben ist, fest: »Müller ist in die StolpeKantAndersonmaschine geraten. Und es sieht nicht so aus, als käme er unten unbeschädigt wieder heraus. Denn was er letzten Sonntag in ›Spiegel TV‹ – spät, aber doch – über seine Stasi-Kontakte erzählt hat, klingt nicht wie die souveränen Worte eines erklärtermaßen amoralischen Monsterdichters, der jede Spitzeltätigkeit mit einem Schulterzucken abtun könnte wie de Sade eine besonders delikate Ausschweifung – es klingt so kleinlich wie die Rechtfertigungen anderer Stasi-Verdächtiger auch.«<sup>966</sup> Müller schrumpfte im Gegenteil vom »Monsterdichter zum Mickermonster«<sup>967</sup>. Den hintergründigen Kommentar zu den gegen ihn erhobenen Vorwürfen (»Ich war und bin ein

<sup>962</sup> ebd.

<sup>963</sup> Thomas Assheuer: Die Helden des Rückzugs. Schluss mit der Stasi-Debatte? In: Frankfurter Rundschau vom 5. 2. 1993

<sup>964</sup> Robin Detje/Iris Radisch/Christian Wernicke: Des Müllers falsche Kleider. Der Dramatiker Heiner Müller ist in Verdacht geraten, für die Staatssicherheit gearbeitet zu haben. In: Die Zeit vom 15. 1. 1993

<sup>965</sup> ebd.

<sup>966</sup> Robin Detje: XV 3470/78. Heiner Müller und die Stasi: Der große Dichter schrumpft. In: Die Zeit vom 15. 1. 1993

<sup>967</sup> ebd.

Stück DDR-Geschichte«, KOS 435f.) tut Detje mit den Worten ab: »So sprechen Steine, wenn sie bröckeln.« Der gute Rat an Müller, mit dem der Autor seinen Artikel gegen den »Deutschlehrer des Geheimdienstes«<sup>968</sup> beschließt, ist so blödsinnig, dass ihm schon wieder Originalität unterstellt werden muss: »... der Theatermensch hat die Farce seiner Dialoge mit der Stasi nicht erkannt und aufgeschrieben. Jetzt ist er bloß noch eine Figur im öden, ewig novembertrüben deutschen Enthüllungsspiel; das ist die Tragödie. Ob er seine Koprophagie sublimiert oder Kot frisst, ob er ein Spitzel war? Auch Akten können lügen. Was Heiner Müller uns schuldet, ist Kunst (also wahre Wahrheit): sein mafiotisches Stasi-Drama in Blankversen.«<sup>969</sup> Inwiefern die Stasi-Vorwürfe das Werk des Dichters Müller diskreditieren, wie die Überschrift des Pamphlets impliziert, darüber äußert sich Detje nicht.

Frank Schirmmacher und Thomas Assheuer, weisen die Vorwürfe der »Zeit«-Autoren zurück und revidieren, die eigene Enttäuschung nicht verbergend, deren hartes Urteil. In seinem Artikel betont der spätere Mitherausgeber der »FAZ«, dass es sich bei der gegebenen Aktenlage um nichts weiter als um einen Verdacht handle, weshalb bis auf weiteres die Unschuldsvermutung zu gelten habe. »Die vorliegenden Dokumente sind viel zu schwach, um über Müller den Stab zu brechen. Was die Stasi von ihm wollte, was er womöglich lieferte, warum er geführt wurde – all das kann gegenwärtig kein Mensch sagen.«<sup>970</sup> Den Vorwurf, Müller habe für seine Dienste vom MfS Vergütung erhalten, weist Schirmmacher als absurd zurück. Zudem habe Müller »auch bei West-Besuchen nie einen Hehl daraus gemacht, dass er mit der Stasi redet. Die Grundregel der Stasi-IMs, nämlich ›Konspiration einzuhalten‹ hat er nie befolgt.«<sup>971</sup> Auch Schirmmacher echauffiert sich über die offenbare Lücke in Müllers Autobiografie, kündigt jedoch zugleich an, die »aus ›politischen‹ Gründen«<sup>972</sup> gestrichenen Passagen im Manuskript von KRIEG OHNE SCHLACHT in Kürze abdrucken zu wollen. Wie Elke Schmitter in der »taz« weist Thomas Assheuer in seinem Beitrag für die »Frankfurter Rundschau« mit Nachdruck darauf hin, dass die Stasi-Debatte weniger auf Müller, denn auf seine bisherigen Apologeten zurückfalle. »Enttäuschung ist der Wettersturz einer Erwartung, die sich über ihren Gegenstand falsch ins Bild gesetzt hat. Das überraschende daran, dass Heiner Müller bei der Staatssicherheit aktenkundig war, ist nur der Umstand, wie wenig es überraschen konnte. Bislang besteht der Skandal darin, dass die, für die nun eine Welt zusammenbricht, die Trümmer so lenken, dass auch das Werk erschlagen wird.«<sup>973</sup> Assheuer wirft Müller vor, er habe zwar stets »mit seiner Tuchfühlung zur Staatssicherheit kokettiert«, jedoch versäumt, »alle Karten auf den Tisch«<sup>974</sup> zu legen. Dennoch sieht er im Gegensatz zu den »Zeit«-Autoren keinen Zusammenhang zwischen persönlicher Integrität und Werk des Dichters. »Wer das moralische Urteil über diese Kollaboration mit dem Paradox sprechen wollte, hätte es längst tun können. Seine Stücke samt Beipackzettel, Redefetzen und Interviews, sein Rotwelsch war Klartext von Anfang an. Wer den Dichter nun schrumpfen sieht, hat ihn vorher nicht gelesen. [...] Doch es gibt keine

---

<sup>968</sup> ebd.

<sup>969</sup> ebd.

<sup>970</sup> Frank Schirmmacher: Verdacht. Gerüchte um Heiner Müller. In Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 15. 1. 1993

<sup>971</sup> ebd.

<sup>972</sup> ebd.

<sup>973</sup> Thomas Assheuer: Zwischen Ich und Ich ist der Zwischenraum riesig. Schlacht (noch) ohne Beweise oder: Heiner Müller und das Interesse an erledigten Fällen. In: Frankfurter Rundschau vom 16. 1. 1993

<sup>974</sup> ebd.

apriorische Kontaktschuld zwischen Schrift und Leben, und deshalb kann man, wie bei Heidegger und Paul de Man, allein dem Werk den Prozess machen: Nur das Standgericht des Gerichts verklebt Leben und Werk zur Wirkungsgeschichte.«<sup>975</sup> Indessen schlägt Assheuer vor, Müllers Werk so zu lesen »als würde die Schuld im Text eines Lebens darauf keine Schatten werfen.«<sup>976</sup>

In den folgenden Wochen scheinen sich die Fronten im Streit um Müllers (verlorene) Integrität – bevor sie in das bodenlose Fass leerer Bedeutungsproduktion zurückfallen, aus dem sie hervorgetreten waren – zu verhärten. Zwar räumt Iris Radisch in der Zeit vom 22. Januar 1993 ein, dass sich angesichts der aktuellen Aktenlage der »Verdacht« gegen Müller »weder erhärten noch zerstreuen« lasse, macht jedoch nunmehr vom Ausgang der Debatte das Gelingen der deutschen Einheit abhängig. »Niemand kann in dieser Debatte recht haben, solange es für dieses Recht keinen Grundlagenvertrag gibt, solange jede Tatsache nur so viel wiegt wie ihre wechselnde politische Bedeutung, solange Ostmensch und Westmensch keine gemeinsame Sprache sprechen.«<sup>977</sup> Zugleich warnt Radisch vor einem neuen Revisionismus, wie ihn Hannah Arendt für die deutsche Nachkriegsgesellschaft konstatierte. »Der Fall Heiner Müller zeigt, wie tief selbst die klügsten Ostköpfe inzwischen im Sand stecken. Sie träumen von einer post festum ideologisch gesäuberten DDR und verteidigen ihren Traum, ihre Wahrheit furios gegen die Wirklichkeit.«<sup>978</sup> Einen letzten Höhepunkt in der auf dem Rücken von Ost-Autoren ausgetragenen Schlammschlacht um die Selbstverständigung einiger West-Journalisten bildet ein Artikel des ehemaligen »Zeit«-Feuilletonchefs Fritz J. Raddatz, einer Ikone westdeutscher Literaturkritik, über die Stasi-Verstrickungen Heiner Müllers und Christa Wolfs. Auch bei Raddatz steht die Enttäuschung darüber im Zentrum, einen wichtigen Gewährsmann moralischer Integrität im sozialistischen Osten Deutschlands verloren zu haben. »Heiner Müllers Arbeit – ob PHILOKTET oder HAMLETMASCHINE – ist bohrende Parabel von Macht und Verrat, Lüge und Erniedrigung. Wie kann man das ausbreiten – also: sich häuten – und zugleich dickfellig mit den Häschern plaudern? Mir scheint, beide [Wolf und Müller] haben nicht nur ihrer Biografie geschadet; sie haben ihrem Werk geschadet.«<sup>979</sup> Raddatz, der geschickt auf der Klaviatur persönlicher Betroffenheit spielt, vergleicht sein Befremden mit demjenigen Tucholskys angesichts der Kollaboration des norwegischen Dichters Knut Hamsun mit den Nationalsozialisten und dessen unverhohlener Begeisterung für Hitler und seine Ideologie. »... seine Bücher kann ich nun für lange Zeit nicht mehr lesen«, beklagt Raddatz und stellt mit der moralischen Unzurechnungsfähigkeit des Autors zugleich die poetische Qualität seiner Texte in Frage: »Es geht um das tiefste Wesen von Literatur. Das ist ja nicht wahr, dass Kunst nichts zu tun habe mit Gesittung. [...] ohne Humanum keine Kunst.«<sup>980</sup> Mit Raddatz' Beitrag schließt sich der Reigen der Ent-Täuschten. Das Ergebnis ist die Loslösung Müllers aus seiner einseitigen Funktionalisierung durch einige westdeutsche Intellektuelle, die in dem Ost-Dichter ein Bollwerk moralischer Integrität sahen, den lebenden Beweis für die Möglichkeit eines kritischen Individualismus inmitten der Brandung des ideologischen Dogmatismus der SED.

---

<sup>975</sup> ebd.

<sup>976</sup> ebd.

<sup>977</sup> Iris Radisch: Krieg der Köpfe. In: Die Zeit vom 22. 1. 1993

<sup>978</sup> ebd.

<sup>979</sup> Fritz J. Raddatz: Von der Beschädigung der Literatur durch ihre Urheber. Bemerkungen zu Heiner Müller und Christa Wolf. In: Die Zeit vom 29. 1. 1993

<sup>980</sup> ebd.

Verständnis für die streckenweise erschreckend unkritische Wiedergabe der Anschuldigungen durch einige Autoren des westdeutschen Feuilletons bringen Andreas Schreier und Malte Daniljuk in einer Hintergrundrecherche über die mit Müller im Zusammenhang stehenden Stasi-Dokumente auf: »In bester Zusammenarbeit mit der angeborenen Oberflächlichkeit der marktwirtschaftlichen Journaille tönen sie moralische Entrüstung, um ihre Minderwertigkeitskomplexe gegenüber DDR-Intellektuellen zu kompensieren.«<sup>981</sup> Dass die gegenseitigen Demütigungen zur differenzierten Beurteilung der MfS-Kontakte von DDR-Schriftstellern nur in begrenztem Maße beitragen, weil sie lediglich ideologische Vorzeichen vertauschen, statt zum strukturellen Kern der Gegebenheiten vorzudringen, liegt auf der Hand. Jenseits der Rhetorik von Siegern und Verlierern, Ost und West sowie »Stasi und Gendarm«, plädiert Harro Zimmermann im Feuilleton der »Süddeutschen Zeitung«, einen Monat nach deren Entfachen durch die »Spiegel TV«-Redaktion, »Für einen anderen Schluss der Debatte«<sup>982</sup>: »Ohne Dämonisierung und weinerliche Exkulpation auf der einen und scharfmacherische oder trauertriefende Feuilleton-Suada auf der anderen Seite wäre anzuerkennen, dass die Schriftsteller im beiderseitigen Deutschland niemals entrückte Sinnproduzenten und moralversessene Hohepriester gewesen sind, sondern in spezifischer Verantwortung verstrickte Subjekte. [...] Die Diskussion freilich wird weitergehen müssen, allein um der Opfer und des geschichtlichen Lernfalles willen. Aber es müssen gleichsam Konvergenzfelder dieser Debatte gefunden werden, anstelle jenes fortdauernden Anklagegebarens.«<sup>983</sup> Stattdessen schlägt Zimmermann vor: »Könnte man diese Übereinstimmung nicht dort suchen, wo tatsächlich die Nervenpunkte dieser verzerrten Kommunikation liegen: im Illusionismus der Intellektuellen schlechthin, in ihrer je unterschiedlichen Enttäuschung- und Erwartungsmentalität gegenüber der Macht, in der selbstbezüglichen Larmoyanz ihrer politischen Kritik? Die heute von Christa Wolf und Heiner Müller eingeforderte Moralstärke ist im westlichen Deutschland jedenfalls wenig kultiviert und selten einmal herausgefordert worden. Hüten wir uns also vor dem Habitus der idealistischen Rechthaberei.«<sup>984</sup>

Aufgrund der Ruf schädigenden Berichterstattung über die vermeintliche Spitzeltätigkeit des Dichters und der Infragestellung dessen moralischer Integrität erwägt der Herausgeber Müllers Autobiografie, Helge Malchow, im Taschenbuch-Nachdruck des Jahres 1994 die Aufnahme eines umfangreichen »Dossiers«, das die Berührungspunkte des Dichters mit der Staatssicherheit dokumentieren und bewerten soll. Müller willigt in den Vorschlag des späteren »KiWi«-Verlegers ein. So sorgte »das Geschwätz von Berufsdissidenten über sogenannte Stasikontakte«<sup>985</sup> des Dichters gerade im Zusammenhang mit Müllers Autobiografie für nicht unerhebliche Folgen. In seiner »Einleitung zum Dossier-Teil« beschreibt Helge Malchow Verlauf und Umstände der Stasidebatte um Heiner Müller und markiert die Eckpunkte der Diskussion, die, wie oben dargestellt, vorwiegend in der Presse stattfand. Darüber hinaus erläutert Malchow die Zusammenstellung und Anordnung der Dokumente im Dossier-Teil. Ausgelöst hatte den Eklat um die vermeintliche Spitzeltätigkeit

---

<sup>981</sup> Andreas Schreier/Malte Daniljuk: Das Müller-Phantom. In: KOS 470–476, hier 476

<sup>982</sup> Harro Zimmermann: Für einen anderen Schluss der Debatte. Zum Streit um Literatur und Stasi-Verstrickung. In: Süddeutsche Zeitung vom 9. Februar 1993

<sup>983</sup> ebd.

<sup>984</sup> ebd.

<sup>985</sup> Hans Mayer: Tragische deutsche Literaturgeschichte. In: KALKFELL, 6

Müllers für das MfS der DDR der ehemalige DDR-Autor Dieter Schulze, der »zu verschiedenen öffentlichen Anlässen einen offenen Brief als Flugblatt verteilt« (KOS 431) hatte, in dem er Heiner Müller vorwarf, gemeinsam mit der Stasi seine Ausweisung aus der DDR betrieben zu haben. Am 5. Januar 1993 hatte Schulze ein Fax an mehrere Zeitungsredaktionen gesandt, in dem er der konsternierten Presse Müllers Decknamen und Registriernummer offenbarte und weiteres den Dichter belastendes Material in Aussicht stellte. »Der IM-Vorlauf zu oben genannter Person«, zitierte Schulze seine anonyme Quelle, »soll ›Zement‹ gewesen sein, u. a. mit dem späteren Decknamen ›Heiner‹. IM ›Heiner‹ soll sich in der ›konspirativen Wohnung‹ Pistoriusplatz 16 (Ostberlin), der IMK ›Kleinfeld‹ (ehemaliger stellvertretender Vorsitzender der Volksbühne, heute Bezirksverordneter der PDS) mit seinem Führungsoffizier des MfS, Deckname ›Wilhelm‹, regelmäßig getroffen haben. Die Registriernummer des IM ›Heiner‹ wurde mit 3470/78, nicht zweifelsfrei, angegeben; das Jahr der Werbung mit 1978. Belegbares Material wurde in Aussicht gestellt.« (KOS 431) Schulzes Wohnung im Ostberliner Stadtteil Friedrichshain sei eine Privatdetektei, eine Recherchezentrale mit Computer, Fax und umfangreichem Zeitungsarchiv, deren einziges Ziel darin bestanden hätte, Müllers an Schulze begangenes Unrecht ans Licht der Welt zu bringen. Während Schulze »das ganze Elend der DDR«<sup>986</sup> in sich getragen habe, sei Müller ein »Kulturdirektor«<sup>987</sup> gewesen, dessen Ruhm sich der Kollaboration mit der Stasi verdanke. Als erstes reagierte auf Schulzes Fax »Die Zeit«, die nach eigenen Recherchen bei der Gauck-Behörde Karteikarten veröffentlichte, die zeigten, dass Heiner Müller bei der Berliner Bezirksverwaltung des MfS als »IM« geführt worden war. Belastendes Material wurde indes bis heute nicht gefunden.

Malchows Einleitung folgt der Abdruck der Pressemitteilung der »Spiegel TV«-Redaktion vom 10. Januar 1993, die den Wortlaut Müllers Aussagen in dem Interview der am Folgetag ausgestrahlten Sendung enthält.<sup>988</sup> Müller bestätigt darin, dass er »direkte Gespräche« (KOS 435) mit Mitarbeitern des MfS geführt hat, dass diese Gespräche freiwillig waren, nicht der Bespitzelung Dritter gedient und Müller weder materielle noch anderweitig Vorteile einbracht hätten. Nach Müllers Ausschluss aus dem Schriftstellerverband 1961 sei er »über keine Organisation kontrollierbar« (KOS 436) gewesen. Die Staatssicherheit musste demzufolge ein genuines Interesse besitzen, eine im internationalen Fokus stehende Figur wie Heiner Müller in irgend einer Form zu domestizieren, »... denen war auch klar, dass ich nicht ihr Freund oder Alliiertes war, sondern ich war ein potenzieller Feind, und das war das Interesse, diesen potenziellen Feind irgendwie unter Kontrolle zu halten.« (ebd.) Das überraschende an der Darstellung Müllers ist nicht die nüchterne Selbstverständlichkeit mit der er sein dreijähriges Schweigen über die Stasi-Kontakte bricht, sondern der implizite Verweis auf einen Geschichtsbegriff, der die Lebensgeschichte als Teil der Geschichte jenes untergegangenen Staates versteht, der aus Müllers Sicht in erster Linie den Versuch darstellte, die Alternative »Untergang oder Barbarei« (KOS 411) zu vermeiden. Es handelt sich bei dieser Identifikation um die Verpflichtung, für eine andere Alternative einzustehen (»Sozialismus oder Barbarei«, ebd.), die in der Existenz der DDR zur Unkenntlichkeit entstellt war (gerade auch durch die

---

<sup>986</sup> Detje/Radisch/Wernicke: Des Müllers falsche Kleider ... a. a. O.

<sup>987</sup> ebd.

<sup>988</sup> Im dritten Band der GESAMMELTEN IRRTÜMER findet sich dieser Text unter dem Titel ICH WAR UND BIN EIN STÜCK DDR-GESCHICHTE wieder (GI 3 172–174). s. a. die Ausführungen im Anmerkungsapparat der Werkausgabe (W 8 687f.)

Arbeit jenes MfS), aber gegen die Barbarei des kapitalistischen Marktes unbedingt behauptet werden musste. Daher stellt Müller das öffentliche Bekenntnis zu Stasi-Kontakten einem geschichtsphilosophischen Kontext ein, der der zeitlichen Perspektive seiner Äußerungen grundsätzlich enthoben ist: »Ich war und bin ein Stück DDR-Geschichte, und ich glaube schon, es geht um die Auslöschung von DDR-Geschichte, und da ist das ein guter Schritt, so eine Aktion, so eine Denunziation.« (KOS 435) Die Debatte, so gibt Müller zu verstehen, haucht einem Diskurs Leben ein, der bereits dem Vergessen anheim gestellt wurde. Dabei geht es aus Müllers Sicht der Dinge nicht um die Schuld (mit einem repressiven Apparat kollaboriert zu haben), sondern um Teilhabe an einem Prozess, in dem das eigentliche Unrecht in er individueller Unschuld bestanden haben würde. Deutlicher als gegenüber »Spiegel TV« äußert sich Müller in einer Reihe von Entwürfen und Notizen im Nachlass. »Ich bin nicht erpresst worden. Ich hätte / mich heraushalten können mit einem / einfachen Nein – / Ich hielt mich nicht für berechtigt, / mich herauszuhalten um den Preis / dass (ich) Leute, an denen mir gelegen war, / vor Maßnahmen nicht schützen konnte.« (HMA 4603) Auf dem gleichen Blatt heißt es in Anspielung auf Brechts ÄNDERE DIE WELT, SIE BRAUCHT ES<sup>989</sup> aus der MASSNAHME »Umarme den Schlächter« (ebd.) Nur der Schlächter selbst schreitet in der weißen Weste seiner Unbescholtenheit einher. »Die Arroganz der Unschuld«, schreibt Müller in einem anderen Fragment, »auf die Genet, befragt nach seiner Meinung über Flugzeugentführungen, die Antwort hatte: Unschuldige sitzen nicht in einem Flugzeug. [...] Über die Reinheit der Reinen ist bei Nietzsche [und] Freud nachzulesen. Meine Hände sind schmutzig, und ich hasse Seifengeruch. Formulieren kann ich ihn im Gedicht« (es folgt das Gedicht SEIFE IN BAYREUTH, in dem Müller die Geburt von Auschwitz aus dem Geist der Indifferenz konstatiert). In einer weiteren handschriftlichen Notiz heißt es: »Ich wusste, dass ich nicht mit der Heilsarmee rede und ich meine heute noch, dass ich kein Recht hatte, diese Gespr[äche] zu verweigern.« (W 2 208) Der hinter diesen Aussagen stehende Rechtsbegriff zeugt von einem Bewusstsein historischer Verantwortung, die in einer subjektzentrierten Gesellschaftsstruktur kaum Sinn macht und von daher bei einigen westdeutschen Intellektuellen, die sich instinktiv mit den Opfern des MfS identifizieren, weitgehend auf Unverständnis stoßen muss.

Der Veröffentlichung Müllers Position durch die Redaktion von »Spiegel TV« folgte am 14. Januar 1993 eine Presseerklärung Müllers Rechtsanwalt Reiner Geulen, der eine weitere Stellungnahme Müllers enthielt. Nach Sichtung des in der Gauck-Behörde auffindbaren Materials (»lediglich sieben Blatt Karteikarten und Vorgangshefte«) bekennt Müller darin: »Ich war naiv genug, nicht zu wissen, dass Gespräche mit Mitarbeitern der Staatssicherheit als »IM- Tätigkeit« registriert wurden. Schon der Begriff »IM« war mir und meinen Freunden in der DDR-Zeit unbekannt. Was in mir unbekannten Akten steht oder stehen kann, ist Stasiliteratur.« (KOS 438) Mit dieser Erklärung schließt Müller eine Stasi-Autorschaft explizit aus. »Nach der Verweigerung des Gorbatschow-Programms durch die Parteiführung der DDR« sei es in Gesprächen mit der Staatssicherheit »um Schadensbegrenzung gegen die wachsende Hysterie der Macht« (ebd.) gegangen.<sup>990</sup> Die Bewertung dieser Kontakte aus der gesamtdeutschen Sicht der Nachwendezeit sei indes geprägt vom vergifteten Klima der

<sup>989</sup> s. a. Brecht-BFA 3, 89 u. 116

<sup>990</sup> Die Erstveröffentlichung Müllers Stellungnahme im Rahmen des eigenen Werks erfolgt unter dem Titel DIE HYSTERIE DER MACHT im dritten Band der GESAMMELTEN IRRTÜMER, Frankfurt am Main 1994 (GI 3 175f.).



westdeutschen Öffentlichkeit, die die verschwundene DDR vor allen Dingen als besiegten Unrechtsstaat begreift, dessen ehemalige Bürger entweder Täter oder Opfer gewesen seien. In einer gestrichenen Passage Müllers poetischer Auseinandersetzung mit den Stasi-Vorwürfen heißt es: »Die Prämissen der Stasi-Debatte sind, dass die DDR ein Unrechtsstaat war und sonst nichts, die Staatssicherheit eine verbrecherische Organisation und sonst nichts, also Kontakte m[it] d[er] St[aatssicherheit] Teufelspakt Beihilfe zum Mord.« (HMA 4605) Durch den Exorzismus tritt die von einer Majorität vertretene öffentliche Meinung jedoch in geheime Komplizenschaft zu eben jenem verbrecherischen System, dem sie offen den Prozess macht. Pointiert formuliert Müller: »Ich beginne zu begreifen, dass es die wirklich geheime Funktion der Staatssicherheit war, dem Nachfolgestaat Material gegen potenzielle Staatsfeinde zu überliefern: Der Rechtsstaat als Vollstrecker des Stasi-Auftrags.« (KOS 438f.) Knapp ein halbes Jahr nach den Vorwürfen beantwortet Müller im Gespräch mit Detlev Lücke und Stefan Reinicke für den »Freitag« die Frage, ob ihn die Stasi-Vorwürfe belastet hätten: »Es ist schwer, ehrlich zu antworten, aber eigentlich nicht. Als ich wegen der Stasigeschichte in den Zeitungen stand, ging ich in Berlin in ein Lebensmittelgeschäft. Die Verkäuferin sagte: ›Jetzt weeß ick endlich, wer Sie sind.‹« (GI 3 201) Nicht den weltbekannten Dramatiker lernt die Verkäuferin in Müllers Anekdote kennen, sondern – Ironie der Geschichte und zugleich Alltag in einer von den investigativen Praktiken der (Boulevard-)Medien geprägten Öffentlichkeit – den enttarnten Stasi-Informanten.

In Entwürfen zu einer umfangreichen literarischen Stellungnahme<sup>991</sup> zu den Spitzel-Vorwürfen nimmt Müller auf diese Konstellation wiederholt Bezug. »Stasi / die westl[ichen] Geheimdienste haben auch nicht auf der faulen Haut gelegen [...] Sieger schreiben Geschichte« (HMA 4489), heißt es etwa in einer handschriftlichen Notiz aus Müllers Nachlassnotizen zu KRIEG OHNE SCHLACHT. Und im selben Konvolut: »Prolog zu Telos Kafka 2. Version / Prometheus // Die DDR der 80er Jahre war / eine komplexe zunehmend deutlicher sich zersetzende Struktur / mit wesentlich mehr [und] andern / verschobnen Freiräumen – example // – Warten auf Gorbatschow / Ich selbst habe in den achtziger Jahren / zahlreiche Gespräche mit / (Beamten) der Staatssicherheit / / Heilsarmee / Ich habe gesagt, was zu / sagen mir richtig schien / [und] gelogen, wenn ich / das für notwendig hielt // Ich hatte keinen Glauben / (mehr) zu verlieren = / seit Weigerung Gorbatschowkurs keine future mehr / der erste souveräne Akt war das Ende / weil d[ie] DDR souverän nie gewesen war [und] nicht existieren / konnte« (ebd.). »Von Prometheus berichten vier Sagen«, heißt es in dem kurzen Text PROMETHEUS in Kafkas drittem Oktavheft. »Nach der zweiten drückte sich Prometheus im Schmerz vor den zuhackenden Schnäbeln immer tiefer in den Felsen, bis er mit ihm eins wurde.«<sup>992</sup> Der Kafka-Bezug ist in doppelter Hinsicht evident. Zum einen steht er für die katastrophalen Ausgangsbedingungen der ruhmlosen Geschichte des Sozialismus. Auf der anderen Seite markiert er Müllers Position: Von westdeutschen Pressevertretern verfeimt, droht er mit dem einstigen Gegner (Stasi) zu verschmelzen.

<sup>991</sup> In einer für die Drucklegung des Textes der Presseerklärung gestrichenen Passage kommt Müller explizit auf die Absicht, das Stasi-Thema ästhetisch durchdringen zu wollen, zu sprechen: »Im Rausch der deutschen Vereinigung und im nachfolgenden Kater der Kolonisierung erscheint es mir auch heute noch nicht möglich, die, wie ich glaube, andre Qualität meiner Kontakte zur Staatssicherheit zu erklären oder zu behaupten. Die Reaktion meiner Kollegen in der DDR und aus der DDR auf den Mediensturm bestätigt die Einsamkeit meiner Position. Zu meiner Erfahrung mit dem Zusammenhang von DDR und Staatssicherheit werde ich mich als Schriftsteller äußern.« (HMA 4581).

<sup>992</sup> Franz Kafka: Prometheus. In: Ders.: Das Werk. Ffm. 2004 (Zweitausendeins), 669

Zwei weitere Nachlass-Texte größeren Umfangs, die belegen, dass die Stasi-Geschichte nicht spurlos an Müller vorüber gegangen ist, wurden in die Werkausgabe aufgenommen (s. a. W 8 603–609 u. 610–615). Dem ersten Text – einer hochkomplexen Auseinandersetzung Müllers mit seinem Verhältnis zum Kunstgebilde Staat/DDR – stellt Müller ein Zitat von Gottfried Benn voran, das sich unmittelbar auf die Stasi-Vorwürfe bezieht und zugleich eine spezifische Sichtweise auf die deutsche Geschichte behauptet: »Die deutsche Form der Revolution ist die Denunziation.« (W 8 603) Im weiteren Textverlauf konkretisiert Müller den Stellenwert der Stasi-Gespräche für die eigene Arbeit als Theaterautor: »Der Rückzug ins Private war mir, schon weil ich eine Bühne brauchte, versperrt. Ich konnte mich nicht aus dem Streit der Welt halten, was mit Recht für weise gilt. Es wäre pathetisch und, wie jedes Pathos ohne Todesdrohung, halb wahr, wenn ich sagen würde, dass ich nach dem Prinzip aus Brechts MASSNAHME verfahren bin: UARMEN DEN SCHLÄCHTEREN ABER / ÄNDERE DIE WELT SIE BRAUCHT ES. Ich hatte wenig Illusionen über meine Macht, die Welt zu ändern. Es ging höchstens um d[as] kleine Unrecht (Brecht 3 Gr[oschenoper]) und nicht das Recht, diese Gespräche zu verweigern, weil es immer wieder auch um geplante ›Maßnahmen‹ zur Kriminalisierung von Unterprivilegierten ging und ich, auch noch in der Bedrohung, zu den Privilegierten gehörte. Privilegien müssen bezahlt werden.« (W 8 607f.) Die Bezugnahme auf Brechts MASSNAHME spielt im Umfeld Müllers Äußerungen zu den Stasi-Vorwürfen eine zentrale Rolle. Es handelt sich dabei um die Inkommensurabilität eines Verhaltensmodells, das Schuld nicht rechtfertigt, sondern Unschuld aus Gründen gesellschaftlicher Emanzipation nicht zulässt. Müller kommt in seinem Essay explizit auf dieses Paradox der Unschuld zu sprechen. Unter dem Stichwort »Berührungsangst« notiert er: »Ich hätte keine Hemmung gehabt, mit Hitler zu reden, mit Stalin, den erklärten Teufeln des Jahrhunderts. Wer von Schuld reden will, soll es tun, ich rede nicht von Unschuld, die nicht nur in Deutschland und nicht nur in diesem Jahrhundert ein Privileg ist, das ich für mich schon aus geografischen Gründen nicht beanspruchen kann, weder privat noch politisch. Aus meinen Kontakten/Gesprächen mit der Staatssicherheit der ehemaligen DDR kann ich ein Schuldbewusstsein nicht beziehn.« (W 8 698) Hinzu komme ein genuines Interesse am ästhetischen Materialwert des kafkaesken ›Wahnsystems‹ (s. a. GI 3 172) das der monströse Geheimdienst-Apparat verkörpert. In einer im Typoskript des Textes gestrichenen Passage heißt es dazu: »Ich wollte wissen, was diesen Staat DDR, wider alle ökonomische Vernunft, ›im Innersten zusammenhält‹, [und ] die Staatssicherheit war sein Herzstück. Ich war neugierig auf das Funktionieren oder Nichtfunktionieren dieses Apparats, dessen Maschinenteile auch durchaus gegeneinander zu arbeiten schienen. Mich interessierte die Paranoia der Befestigung auf Kosten der Substanz.« (HMA 4605) Verarbeitet hatte Müller dieses Material bereits vor dem Verschwinden der DDR von der politischen Landkarte Europas in seinem Stück WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE IV: KENTAUREN.

In einem zweiten Textfragment, [Ich hab zur Nacht gegessen mit Gespenstern ...], verknüpft Müller die essayistische Reflexion über die Stasi-Vorwürfe mit einmontierten Gedichten und Zitatfetzen. So enthält der Entwurf ebenfalls Passagen des im stilistischen Erscheinungsbild geschlosseneren Textes [»Die deutsche Form der Revolution ...«], beziehungsweise derjenigen Texte, die Müller (als Presseerklärung oder Interview) veröffentlichte. Eine Anfängliche Nummerierung der einzelnen Textteile (»1«, »2«) wird nicht fortgeführt. Wiederholt führt Müller seine Beziehung zu einzelnen Mitarbeitern des MfS und dem Apparat als solchem auf biografische Beweggründe zurück. »Meine Kindheit im feindlichen

Deutschland, mit dem Zwang, mich außen anders zu verhalten und zu äußern als in den vier Wänden der Familie, hat mich an Konspiration, an Doppelleben (Benn) gewöhnt. Aus der Angst wächst das Bedürfnis nach Tuchfühlung mit dem Gegner, den man zu fürchten hat.« (W 8 611) Im Kalten Krieg des von Anbeginn scheiternden Sozialismus, dessen reale Existenz stets eine ideologisch verbrämte Behauptung blieb (»Programm ohne Realität«, W 8 614), mit der »simulierten Freiheit der Bundesrepublik« (ebd.) als Enklave des Kapitals, wird dieser Gegner zum Verbündeten. Müller beschreibt die Stasi-Debatte als Jagd sich im Liebesakt gegenseitig zerfleischender Hyänen, mithin als Scheingefecht, das an den ihr zugrunde liegenden Problemen vorbeigreift. »Ich kann die Debatte nicht annehmen auf dem Niveau, auf dem sie angeboten wird, dem Niveau der Denunziation und der Verleumdung, es ist nicht mein Niveau.« (W 8 611) Schuld daran sei die »moralische Attitüde« der Ankläger, die auf dem Irrtum »des schon lange nur noch sogenannten repräsentativen Intellektuellen« beruhe, demzufolge die moralische Integrität des Künstlers seinen »Marktwert« (W 8 612f.) bestimme. Die »Geschichtsschreibung der Sieger«, dessen Bestandteil das »Theater der Aufklärung [...] wie es von der Gauck-Behörde betrieben wird« (W 8 612) sei, verhindere die Erfahrung produktiven Scheiterns, die Müller mit Hölderlin formuliert (»VIELES ABER / WIE EINE LAST VON SCHEITERN IST / ZU BEHALTEN«<sup>993</sup>). »Der Sieg des Kapitalismus geht die Banken an, nicht die Literatur« (HMA 4604), heißt es in einer Variante des Fragments. »Er ist kein Gegenstand [von Literatur]. Wichtig ist die Erfahrung der Niederlage.« (ebd.) In diesem Zusammenhang kommt Müller explizit auf Kafka zu sprechen, den er als strukturellen Vorreiter der Geheimdienst-Literatur entdeckt. Demzufolge erinnere die Prosa der Akten an dessen künstlerisches Verfahren. »Beschreibung von Details ohne Bezugssystem. Die deutsche Presse hat, in der Berichterstattung über Angelegenheiten der Staatssicherheit, dieses Verfahren übernommen. Man begreift, dass Kafkas Arbeit für die Versicherung ihn zum bolschewistischen Schriftsteller qualifiziert hat, die Verwandtschaft der Strukturen. Die FBI-Agenten, die in Kalifornien an Brecht gearbeitet haben, wussten alles über ihn, nur nicht, wer er war. Sie hielten ihn für einen Nazi-Agenten.« (W 8 612) Und weiter konstatiert Müller: »Geheimdienste arbeiten an der Verwandlung von Biografien in Vorgänge, von Menschen in Akten, von Realität in Papier. Kafka hat ihre Tätigkeit als eine Art Buchführung für den Jüngsten Tag beschrieben, in Erwartung des Messias, der entweder als Erlöser oder als Vernichter kommt. Akten leben länger als Menschen, insofern sind sie Aktien auf die Ewigkeit.« (W 8 614f.) Insgesamt kommt Müller in dem Fragment [Ich hab zur Nacht gegessen mit Gespenstern ...] der poetischen Bewältigung der Spitzel-Vorwürfe am nächsten. Der Stasi-Diskurs erscheint hier nur als Anlass für eine umfassende Medien- und Gesellschaftskritik, die den Zeitgenossen eine historische Blindheit bescheinigt, die »in die Katastrophe führt. [...] Die Zukunft steht zum Fortschritt quer.« (W 8 612)

Unter den Punkten »Dossier 4a–l« sind die Akten der Gauck-Behörde abgedruckt, die Müllers MfS-»Karriere« dokumentieren. In einem anschließenden Kommentar bewerten Andreas Schreier und Malte Daniljuk das Material, das Müller den Verdacht der Spitzel-Tätigkeit eintrug und beleuchten die Geschichte hinter Müllers aktenkundiger »IM-Karriere« vom OPK (Operative Personenkontrolle) »Zement« zum IMV (IM-Vorlauf) »Zement« und schließlich zum regulären IM (Inoffiziellen Mitarbeiter) »Heiner«. Den Autoren dieser

<sup>993</sup> W 8 611. Bei Hölderlin heißt es: »Und vieles / Wie auf den Schultern eine / Last von Scheitern ist / Zu behalten.« (Hölderlin-KSA 2, 206) Müller zitiert die Zeilen aus der dritten Fassung Hölderlins Gedicht MNEMOSYNE Ende der siebziger Jahre als Motto für einen Essay über die Perspektive des Sozialismus.

Hintergrundrecherche zufolge sei Müller – oder vielmehr seine Akte – ohne sein Wissen zum Protagonist stasiinterner Planspiele avanciert. Unter dem Vorwand seiner vermeintlichen Anwerbung als IM sei Müller von ihm aus welchen Gründen auch immer gewogenen Stasi-Offizieren der drohenden Kriminalisierung wegen Feindarbeit (wie im Fall Stephan Heyms) entzogen worden. Vermutlich diene das »Phantom-IM ›Heiner« (KOS 476) den zuständigen hauptamtlichen Mitarbeitern im MfS (Holm und Girod) lediglich der eigenen Profilierung, beziehungsweise als Vorwand zur Erfüllung ihres Anwerbungssolls.

Den Abschluss des Dossier-Teils bildet ein Interview Heiner Müllers mit Thomas Assheuer für die »Frankfurter Rundschau« vom 22. Mai 1993. In dem Gespräch geht es vorrangig um Müllers Kontakte zu Mitarbeitern des MfS und das Verschwinden der DDR. Unter der Überschrift ES GIBT EIN MENSCHENRECHT AUF FEIGHEIT spricht Müller verhältnismäßig freizügig über seinen Umgang mit der Staatssicherheit und füllt damit die Lücke, die ihm Kritiker seiner Autobiografie vorgeworfen hatten. Er beruft sich in dem Gespräch auf das »Menschenrecht der ›Feigheit vor dem Feind« [...] Und dass das Feindbild stimmt, hat ja dann die Journaille bewiesen.« (KOS 488) Müller beschreibt seine Kontakte mit der Staatssicherheit aus pragmatischer Sicht. Konspirativ seien diese Gespräche nur aus der Perspektive der Staatssicherheit gewesen (s. a. KOS 484). Müller selbst sei es vor allen Dingen darum gegangen, künstlerische Arbeit zu ermöglichen, junge Künstler der Kriminalisierung durch die staatlichen Behörden zu entziehen oder auf kulturpolitische Entwicklungen Einfluss zu nehmen. »Ich war nicht erpressbar. Ich habe es bewusst getan. Ich dachte, da kann ich etwas erreichen in konkreten Dingen, wenn es um ein Visum geht oder die Verhinderung einer Verhaftung. [...] Ich rede mit jedem, wenn ich es für notwendig und für praktisch halte« (KOS 486, 488) Waren Müllers Bemühungen nur bescheidene Erfolge vorbehalten (etwa die Beschaffung eines Visums für Matthias Langhoff über das Büro Honecker oder die Abschiebung – statt Inhaftierung – Dieter Schulzes), sind sie doch Ausdruck eines Handlungspotenzials innerhalb eines repressiven politischen Systems, das Müller grundsätzlich bejaht. »Ich habe Girod einmal gefragt: Warum reden Sie mit mir? Denn es war nie ganz klar: Er sprach mit mir über Weltpolitik, die Gefahren des Nationalismus, über Dritte Welt und alles mögliche. Also, da habe ich ihn einmal direkt gefragt: Warum reden Sie mit mir. Da hat er nur gesagt: Damit Sie hier bleiben.« (KOS 483) Offenbar hatte Müller also Glück mit den für ihn zuständigen Mitarbeitern des MfS. Als er im Zuge der Biermann-Affäre gemeinsam mit vielen anderen Künstlern ins Visier der Staatssicherheit geriet, bewahrte ihn das Verhalten von Holm und Girod vor drakonischen Strafmaßnahmen. Durch die Vernichtung der operativen Vorgangsakten über das Stück ZEMENT bei gleichzeitiger Verwandlung in einen »IM Vorlauf Zement« und schließlich – als der Druck von übergeordneten Stellen wuchs – die Taufe als »IM Heiner« wurde Müller aus der Sicht seiner Bearbeiter aus der Schusslinie genommen. Wie bereits in früheren Stellungnahmen wehrt sich Müller im Gespräch mit Assheuer vehement gegen die Vermutung, er sei im Auftrag des MfS investigativ tätig geworden. So sei etwa die aktenkundige Ansetzung auf die Liedermacherin Bettina Wegner und den Schriftsteller Klaus Schlesinger, mit denen Müller keine Kontakte pflegte, der »Wunschliste« (ebd.) des MfS entsprungen. Die Aktenlage gibt Müller recht. In den Opferakten der betroffenen Künstler ist von einem »IM Heiner« nirgends die Rede. Seine eigene Integrität sieht Müller durch die Gespräche mit der Staatssicherheit infolgedessen nicht angegriffen. Lakonisch bekundet er: »Ich habe ein paar Freunde verloren. Das spart Zeit.« (KOS 490) Zum Abschluss konstatiert Müller als Rechtfertigung für die

Stasi-Gespräche: »Ich habe nicht das Recht rein zu bleiben in einer schmutzigen Welt.« (KOS 497) Das ist die Begründung radikalen Festhaltens am Glauben an die emanzipatorische Kraft eines auf Dauer minoritären »kommenden Volkes«<sup>994</sup>, die Brecht in der MASSNAHME zur Bedingung allen Handelns gemacht hat:

Mit wem säße der Rechtliche nicht zusammen  
Dem Recht zu helfen?  
Welche Medizin schmeckte zu schlecht  
Dem Sterbenden?  
Welche Niedrigkeit begingest du nicht, um  
Die Niedrigkeit auszutilgen?  
Könntest du die Welt endlich verändern, wofür  
Wärest du dir zu gut?  
Wer bist du?  
Versinke in Schmutz  
Umarme den Schlächter, aber  
Ändere die Welt: sie braucht es!<sup>995</sup>

---

<sup>994</sup> Deleuze beschreibt dieses kommende Volk wie folgt: »Man schreibt nicht mit seinen Erinnerungen, es sei denn man macht sie zum kollektiven Ursprung und Ziel eines kommenden Volkes, das noch dort, wo es verraten und verleugnet wurde, verborgen liegt. [...] Allerdings ist dies kein Volk, das zur Weltherrschaft berufen wäre. Es ist ein kleines, auf ewig minderes Volk, das von einem Revolutionär-Werden erfasst wird. Vielleicht existiert es nur in den Atomen des Schriftstellers, ein bastardhaftes, niederes, beherrschtes Volk, stets im Werden begriffen, stets unvollendet. Bastard bezeichnet keinen Familienstand, sondern den Prozess oder die Drift der Rassen. Ich bin ein Tier, ein Neger minderer Rasse für alle Ewigkeit. Das ist das Werden des Schriftstellers.« (Deleuze 2000, 14f.)

<sup>995</sup> Brecht-BFA 3, 116

## 9. Literaturverzeichnis

---

### Siglen Heiner Müller

GI 1	Gesammelte Irrtümer 1. Interviews und Gespräche. Frankfurt a. M. 1986
GI 2	Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche. Frankfurt a. M. 1990
GI 3	Gesammelte Irrtümer 3. Texte und Gespräche. Frankfurt a. M. 1994
HMA	Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin. Heiner Müller Archiv
JN	Jenseits der Nation. Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz [u. a.]. Berlin 1991
KOS	Krieg ohne Schlacht Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiografie. Köln 1994
KOS1	Krieg ohne Schlacht Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiografie. Köln 1992
LN	Zur Lage der Nation. Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz [u. a.]. Berlin 1990
LV	Ich bin ein Landvermesser. Gespräche mit Heiner Müller. Neue Folge. Hamburg 1996
Marterpfahl	Friedrich von Gagern: Der Marterpfahl. Plus 3 Gespräche mit Heiner Müller. Berlin 2005
NEGER	Ich bin ein Neger. Darmstadt 1994
Rotwelsch	Rotwelsch. Berlin 1982
Suschke	Nachlass-Material zu Krieg ohne Schlacht aus dem Privatbesitz des Regisseurs Stephan Suschke
VE	Verwaltungsakte produzieren keine Erfahrungen. Heiner Müller im Gespräch mit Hendrik Werner. In: Schmidt, Ingo/Vaßen, Florian (Hrsg.): Bibliografie Heiner Müller. Bielefeld 1996. Bd. 2, 335-346
W 1	Werke 1. Die Gedichte. Frankfurt a. M. 1998
W 2	Werke 2. Die Prosa. Frankfurt a. M. 1999
W 3	Werke 3. Die Stücke 1. Frankfurt a. M. 2000
W 4	Werke 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M. 2001
W 5	Werke 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M. 2002
W 6	Werke 6. Die Stücke 4. Bearbeitungen für Theater, Film und Rundfunk. Frankfurt a. M. 2004
W 7	Werke 7. Die Stücke 5. Die Übersetzungen. Frankfurt a. M. 2004
W 8	Werke 8. Schriften. Frankfurt a. M. 2005
W 9	Werke 9. Eine Autobiografie. Frankfurt a. M. 2005
WT	Ich schulde der Welt einen Toten. Alexander Kluge/Heiner Müller. Gespräche. Hamburg 1996

## **Primärliteratur**

Gespräch mit Heiner Müller. In: Sinn und Form 1/1966, 30–47 (Müller 1966)

»Jetzt sind eher die infernalischen Aspekte bei Benjamin wichtig«. Gespräch mit Heiner Müller vom 22. 11. 1991. In: Opitz, Michael/Wizisla, Erdmut (Hrsg.): Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin. Leipzig 1992, 348–362 (Müller 1991)

»Heiner Müller oder Leben im Material«. Gespräch mit Hermann Theißen. In: Die Deutsche Bühne 8/1992, 8–12 (Müller 1992)

»Deutscher sein, heißt Indianer sein«. In: Freitag vom 5. Mai 1995 (Müller 1995)

»Theater ist Krise«. Heiner Müller im Gespräch mit Ute Scharfenberg. In: KALKFELL, 136–143

## **Andere Autoren, Sekundärliteratur, Rezensionen**

Ackermann, Fr.: Das Komische in der Anekdote. In: Der Deutschunterricht 3/1966, 10–25

Alighieri, Dante: Die göttliche Komödie, Stuttgart 1951

Aragon, Louis: Surrealist durch die Stille. In: Karlheinz Barck (Hrsg.): Surrealismus in Paris 1919–1939. Ein Lesebuch. Leipzig 1990, 710

[Anonym]: Der Katastrophenliebhaber. In: Der Spiegel 25/1992, 127–132

Aristoteles: Poetik. Griechisch/deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982

Artaud, Antonin: Mexiko. München 1992

ders.: Das Theater und sein Double. München 1996

Assheuer, Thomas: Zwischen Ich und Ich ist der Zwischenraum riesig. Schlacht (noch) ohne Beweise oder: Heiner Müller und das Interesse an erledigten Fällen. In: Frankfurter Rundschau vom 16. 1. 1993

ders.: Die Helden des Rückzugs. Schluss mit der Stasi-Debatte? In: Frankfurter Rundschau vom 5. 2. 1993

Assmann, Aleida u. Jan/Hardmeier, Christoph (Hrsg.): Schrift und Gedächtnis. Archäologie der literarischen Kommunikation. München 1983

Austin, John L.: Zur Theorie der Sprechakte. Stuttgart 1972

Baecker, Dirk: Postheroisches Management. Ein Vademekum. Berlin 1994

Barthes, Roland: Über mich selbst. München 1978

Barlach, Ernst: Der tote Tag. In: Expressionismus. Dramen I. Berlin/Weimar 1967, 5–101

Baudelaire, Charles: Vom Wesen des Lachens und allgemein von dem Komischen in der bildenden Kunst. In: ders.: Sämtliche Werke und Briefe. Darmstadt 1971

ders.: Die Seher-Briefe

Baudrillard, Jean: Der unmögliche Tausch. Berlin 2000

Becker, Thorsten: Je weniger Staat, desto mehr Komödie. In: Die Weltwoche vom 18. 6. 1992

- Behl, Carl F. W.: Über das Anekdotische. In: Die Literatur 38, 1935/36, Heft 1, 8–11
- Beikirch, David: Zur Genese der poetischen Bedeutungsstruktur des Textes KRIEG OHNE SCHLACHT LEBEN IN ZWEI DIKTATUREN von Heiner Müller. Magisterarbeit im Fachbereich Neuere deutsche Literatur an der Humboldt-Universität zu Berlin. Berlin 2004, unpubliziert
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften (Benjamin-GS). 7 Bände (14 Halbbände). Frankfurt a. M. 1991
- Benveniste, Emile: Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft. Frankfurt a. M. 1977
- Bergson, Henri: Materie und Gedächtnis. Hamburg 1991
- ders.: Das Lachen. Hamburg 1992
- Beschlussprotokoll der Mitgliederversammlung des Bezirksverbandes Berlin am 28. November 1961. In: Sinn und Form 3/1991, 459–463, hier 462
- Biermann, Wolf: Die Müller-Maschine. In: Der Spiegel vom 8. 1. 1996, 154
- Binder, Hartmut: Kafka Kommentar zu sämtlichen Erzählungen. München 1982
- Bloch, Ernst: Tübinger Einleitung in die Philosophie. Frankfurt a. M. 1970
- Bloom, Harold. The Breaking of Form. In: Deconstruction & Criticism. London 1979, 1–38
- Böhmel, Bernd: Das Geheimnis des Sieges – Duell mit Schlieffen. In: Sinn und Form 3/1992, 434–458
- ders.: Die Farbe der Beeren am Rand der Rodung. Albumblatt für Heiner Müller. In: Lettre International 35/1996, 18–22
- Bolz, Norbert (Hrsg.): Ruinen des Denkens – Denken in Ruinen. Frankfurt a. M. 1996
- Braun, Matthias: Drama um eine Komödie. Das Ensemble von SED und Staatssicherheit, FDJ und Ministerium für Kultur gegen Heiner Müllers »Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande« im Oktober 1961 Berlin 1996
- Braun, Volker: Müllers Abgang. In: KALKFELL, 19
- Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke (Brecht-GW). 20 Bände. Frankfurt a. M. 1967
- ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (Brecht-BFA ). 30 Bde. Berlin/Frankfurt a. M. 1988ff.
- ders.: Arbeitsjournal 1942 bis 1955. Frankfurt a. M. 1993
- Briegleb, Klaus/Weigel, Sigrid (Hrsg.): Gegenwartsliteratur seit 1968. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. München/Wien 1992
- Brock, Bazon: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande. Schriften 1978–1986, Köln 1986
- Büchner, Georg: Werke und Briefe (Büchner-WuB). Frankfurt a. M. <sup>13</sup>1979
- Bunge, Hans-Joachim: Brief an den Zentralrat der FDJ. In: Sinn und Form 3/1991, 440
- Canetti, Elias: Masse und Macht. Frankfurt a. M. 1980
- ders.: Die Fackel im Ohr. Frankfurt a. M. 1987
- Cicero: Über den Redner / De Oratore. Übersetzt und herausgegeben von W. Merklin. Stuttgart 1976



- Craig, Edward Gordon: Über die Kunst des Theaters. Berlin 1967
- Dalos, György: [Rezension]. In *Wespennest* 90 (1993), 129f.
- De Man, Paul: Autobiographie als Maskenspiel. In: Christoph Menke (Hg.). *Die Ideologie des Ästhetischen*. Frankfurt a. M. 1993. 131-146
- Deleuze, Gilles: *Nietzsche und die Philosophie*. Frankfurt a. M. 1985
- ders.: *Differenz und Wiederholung*. München 1992
- ders.: *Unterhandlungen. 1972–1990*. Frankfurt a. M. 1993
- ders.: *Kritik und Klinik*. Frankfurt a. M. 2000
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Frankfurt a. M. 1974
- dies.: *Rhizom*. Berlin 1976
- dies.: *Tausend Plateaus*. Berlin 1992
- dies.: *Was ist Philosophie?* Frankfurt a. M. 2000
- Dekker, George: *Sailing after Knowledge. The Cantos of Ezra Pound*. London 1963
- Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a. M. 1976
- ders.: *Nietzsches Otobiographie oder Politik des Eigennamens*. In: Manfred Frank/ Friedrich Kittler/ Samuel Weber (Hg.). *Fugen. Deutsch-französisches Jahrbuch für Textanalytik*. Olten/ Freiburg 1980. 64-98
- ders.: *Mémoires. Für Paul de Man*. Wien 1988
- Detje, Robin: XV 3470/78. Heiner Müller und die Stasi: Der große Dichter schrumpft. In: *Die Zeit* vom 15. 1. 1993
- Detje, Robin/Radisch, Iris/ Wernicke, Christian: Des Müllers falsche Kleider. Der Dramatiker Heiner Müller ist in Verdacht geraten, für die Staatssicherheit gearbeitet zu haben. In: *Die Zeit* vom 15. 1. 1993
- Dieckmann, Friedrich: Heiner Müller und die Legitimität. In: *Theater der Zeit* 9/1972, 46f.
- Diels, Hermann/Kranz, Walter (Hrsg.): *Die Fragmente der Vorsokratiker*. 2 Bände. Berlin 1959
- Domdey, Horst: Die Tragödie des Terrors. Heiner Müller – letzter Poet der Klassenschlacht. Ein Essay. In: *Theater heute. Jahrbuch* 1991
- ders.: *Produktivkraft Tod. Das Drama Heiner Müllers*. Köln/Weimar 1998
- Eckardt, Thomas: *Der Herold der Toten. Geschichte und Politik bei Heiner Müller*. Frankfurt a. M. 1992
- Eichendorff, Joseph von: *Werke (Eichendorff-W)*. 5 Bände. München 1970ff.
- Eke, Norbert Otto: *Apokalypse und Utopie*. Paderborn 1989
- ders.: *Heiner Müller*. Stuttgart 1999
- ders.: *Geschichte und Gedächtnis im Drama*. In: *HMH*, 52–58
- Emmerich, Wolfgang: Orpheus in der DDR. Heiner Müllers Autorschaft. In: Gunter E. Grimm (Hrsg.): *Metamorphosen des Dichters. Das Rollenverständnis deutscher Schriftsteller vom Barock bis zur Gegenwart*. Frankfurt a. M. 1992, 286-301

- Faulkner, William: Wendemarke. Zürich 1978
- Fichte, Hubert/Genet, Jean: Ein Interview. Aachen 2002
- Fiebach, Joachim: Inseln der Unordnung. Fünf Versuche zu Heiner Müllers Theatertexten. Berlin 1990
- ders.: Nach 1989. In: HMH, 16–23
- Field, Syd: Das Handbuch zum Drehbuch. Frankfurt a. M. 1991 (Zweitausendeins)
- Finck, Almut: Autobiografisches Schreiben nach dem Ende der Autobiografie. Berlin 1999
- Ford, Henry: Mein Leben und Werk. Leipzig o. J. (1923)
- Foucault, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahnsinns im Zeitalter der Vernunft. Frankfurt a. M. 1969
- ders.: Die Ordnung der Dinge. Frankfurt a. M. 1971
- ders.: Was ist ein Autor? In: ders. Schriften zur Literatur. Frankfurt a. M. 1988
- ders.: Der Name / Das Nein des Vaters. In: Le pauvre Holterling (Nr. 8). Blätter zur Frankfurter Ausgabe. Basel 1988, 73–92
- Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte <sup>5</sup>1999
- Freud, Sigmund: Studienausgabe (Freud-SA). 9 Bände und ein Ergänzungsband. Frankfurt a. M. 2000
- Friedrich, Hans-Edwin: [Rezension]. In: Arbitrium 1/1994, 123–125, hier 124
- Fuhrmann, Manfred: Persona, ein römischer Rollenbegriff. In: Identität. Poetik und Hermeneutik VIII. Hrsg.: O. Marquard/ K. Stierle. München 1979, 83–106
- Gagern, Friedrich von: Der Marterpfahl. Berlin 2005
- Genet, Jean: Ein verliebter Gefangener. Palästinensische Erinnerungen. Köln 1988
- Genette, Gérard: Palimpseste. Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a. M. 1993
- Gleber, Anke: Drama and War without Battle: Space and History in Heiner Müller's Works. In: Gerhard Fischer: Heiner Müller. ConTEXTS and HISTORY. A Collection of Essays from the Sydney Studies Symposium 1994: »Theatre–History–Performance«, Tübingen 1995, 129–139
- Goebbels, Heiner: Heiner Müller vertonen? In: Wolfgang Sandner (Hrsg.): Heiner Goebbels. Komposition als Inszenierung. Berlin 2002, 57f.
- Goethe, Johann Wolfgang: Werke. Hamburger Ausgabe (Goethe-HA). 14 Bände. Hamburg 1948ff.
- Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München 1996
- Götze, Karl-Heinz: Endzeit und Karneval. Heiner Müller diktierte seine Biografie. In: Freitag vom 26. 6. 1992
- Greiner, Bernhard: »Jetzt will ich sitzen wo gelacht wird«. Lachen der Übertretung als Fluchtpunkt von Heiner Müllers Theater. In: ders.: Die Komödie. Tübingen 1992, 425–446
- Grimm, Wilhelm und Jakob: Märchen der Gebrüder Grimm. Leipzig 1969
- Grote, Elisabeth: Muss Vaclav Havel wirklich an den Pranger? In: Die Presse vom 22. 8. 1992
- Hacks, Peter: Über das Revidieren von Klassikern. In: Theater heute 3/1973

- Harich, Wolfgang: Der entlaufene Dingo, das vergessene Floß. Aus Anlass der Macbeth-Bearbeitung von Heiner Müller. In: Sinn und Form 1/1973, 189–218
- Hauschild, Jan-Christoph: Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel. Eine Biografie. Berlin 2001
- Haverkamp, Anselm/Lachmann, Renate (Hrsg.): Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik. Frankfurt a. M. 1991
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Ästhetik. 2 Bände. Berlin/Weimar 1965
- ders.: Werke (Hegel-W). 20 Bände. Frankfurt a. M. 1969ff.
- Hein, Christoph: Wunden. Für Heiner Müller zum 9. 1. 1996. In: KALKFELL, 24
- Hein, Jürgen: Nachwort. In: ders.(Hrsg.): Deutsche Anekdoten. Stuttgart 1976, 353–384
- Heise, Rosemarie: Begegnungen mit Heiner Müller. In: KALKFELL, 9–15)
- Heise, Wolfgang [u. a.]: Gespräch der Theaterleute mit Philosophen, Politikern und Naturwissenschaftlern. In: Werner Hecht (Hrsg.): Brecht-Dialog 1968. Politik auf dem Theater. Berlin 1968, 207–236
- ders.: Notwendige Fragestellung. In: Theater der Zeit 9/1972, 45f.
- ders.: Beispiel einer Lessingrezeption: Heiner Müller. In: Wolfgang Storch (Hg.): Explosion of a memory. Heiner Müller DDR. Ein Arbeitsbuch. Berlin 1988, 87–89
- Hermant, Jost: Diskursive Widersprüche. Fragen an Heiner Müllers »Autobiographie«. In: Das Argument 35 (1993). H. 197-202, 255-268
- Hermlin, Stefan: In den Kämpfen dieser Zeit. Berlin 1995
- Herzinger, Richard: Masken der Lebensrevolution. Vitalistische Zivilisations- und Humanismuskritik in Texten Heiner Müllers. München 1992
- Hesiod: Theogonie. In: ders.: Werke in einem Band. Berlin/Weimar 1994
- Hobbes, Thomas: Grundzüge der Philosophie. Zweiter und dritter Teil. Lehre vom Menschen und Bürger. Leipzig 1918
- Hochhuth, Rolf: Müller ist Staatsfixiert. In: Die Zeit vom 5. Mai 1995
- Hofmannsthal, Hugo von: Ein Brief. In: ders.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden: Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen. Frankfurt a. M. 1979
- Holdenried, Michaela: Autobiographie. Stuttgart 2000
- Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke. Kleine Stuttgarter Ausgabe (Hölderlin-KSA). 6 Bände. Stuttgart 1946ff.
- Homer: Odyssee. Leipzig 1979
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Frankfurt a. M. 1969
- Hörnigk, Frank [u. a.] (Hrsg.): Kalkfell für Heiner Müller. Arbeitsbuch (KALKFELL). Berlin 1996
- ders.: »BAU-Proben 1965 bis 1996«. In: KALKFELL, 25–29
- ders.: »Germania Tod in Berlin« – Erfahrungen 1989. In: Notate. Informations- und Mitteilungsblatt des Brecht-Zentrums 12 (1989), Heft 2, 20f.

- ders.: Kein Verlass auf die Literatur? – Kein Verlass auf die Literatur! Fünf Sätze zum Werk Heiner Müllers. In: Günther Rüther (Hrsg.): Literatur in der Diktatur. Schreiben im Nationalsozialismus und DDR-Sozialismus. Paderborn 1997, 445–462
- Ihme-Tuchel, Beate: Die SED und die Schriftsteller 1946 bis 1956. In: Aus Politik und Zeitgeschichte. Bd. 13/2000
- Irro, Werner: Hier drüben – Literatur ehemaliger DDR-Autoren. In: Briegleb/Weigel 1992, 230–244
- Jäger, Christian: Gilles Deleuze. Eine Einführung. München 1997
- Jahnn, Hans Henny: Medea. In: ders.: Dramen I. Hamburg 1998, 391–478
- Jansen, Hans: Unter zwei Diktaturen. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung vom 9. 7. 1992
- Jens, Walter (Hrsg.): Kindlers neues Literaturlexikon. 21 Bände. München 1988
- Jourdheuil, Jean: Die Hamletmaschine. In: HMH, 221–227.
- Jünger, Ernst: Sämtliche Werke (Jünger-SW). 22 Bände. Stuttgart 1978ff.
- Jünger, Ernst/Schmitt, Carl: Briefwechsel 1930–1983. Stuttgart 1999
- Kafka, Franz: Gesammelte Werke (Kafka-GW). 9 Bände. Frankfurt a. M. 1950ff.
- ders.: Das Werk. Frankfurt a. M. (Zweitausendeins) 2004
- Kahl, Volker: Vor dem Wegwerfen habe ich Angst. Zum Nachlass Heiner Müllers. In: Stiftung Archiv der Akademie der Künste. Heiner-Müller-Archiv. Berlin 1998, 9–14
- Kaiser, Joachim: Grandiose Trümmer eines rachsüchtigen Ichs. In: Süddeutsche Zeitung vom 20./21. 6. 1992
- Keller, Andreas: Drama und Dramaturgie Heiner Müllers zwischen 1965 und 1988. Frankfurt a. M. 1992
- Killy, Walter (Hrsg.): Literaturlexikon. Band 13. Begriffe, Realien, Methoden. Gütersloh 1992
- Kleist, Heinrich von: Werke und Briefe (Kleist-WuB). 4 Bände. Frankfurt a. M. 1986
- Klemperer, Victor: LTI. Leipzig 1975
- Kluge, Alexander: Es ist ein Irrtum, dass die Toten tot sind. In: KALKFELL, 145–147
- Krajenbrink, Marieke: [Rezension]. In: Deutsche Bücher 1/1993, 62–65
- Kramer, Thomas: Heiner Müller am Marterpfahl. Bielefeld 2006
- Kreimeier, Klaus: Die Fahne an die Wolken nageln. In: Frankfurter Rundschau vom 11. 7. 1992
- Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Jens Ihwe (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Bd. 3. Frankfurt a. M. 1972, 344–375
- Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Berlin 1985
- Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur. Frankfurt a. M. 1990
- dies.: Die Unlösbarkeit der Zeichen: Das semiotische Unglück des Mnemonisten. In: Haverkamp/Lachmann 1991, 111–144
- Laclos, Choderlos de: Gefährliche Bekanntschaften. München 1988

- Lehmann, Hans-Thies: Dramatische Form und Revolution in Georg Büchners »Dantons Tod« und Heiner Müllers »Der Auftrag«. In: Becker, Peter von (Hg.): Georg Büchner. Dantons Tod. Kritische Studienausgabe des Originals mit Quellen, Aufsätzen und Materialien. Frankfurt a. M. 1985, 106-121
- ders.: Postdramatisches Theater. Frankfurt a. M. 1999
- Lehmann, Hans-Thies/Primavesi, Patrick: Heiner Müller Handbuch. Leben–Werk–Wirkung (HMH). Stuttgart/Weimar 2003
- Lejeune, Philippe: Der autobiografische Pakt. Frankfurt a. M. 1994
- Lenin, Wladimir Iljitsch: Staat und Revolution. In: ders.: Ausgewählte Werke. Bd. 3. Berlin 1975.
- Linzer, Martin: Historische Exaktheit und Grausamkeit. Einige Gedanken zu Heiner Müllers Macbeth und zur Uraufführung in Brandenburg. In: Theater der Zeit 7/1972, 22f.
- ders.: Die dünne Haut hinter dem Pokerface. In: Neue Deutsche Literatur 11/1993, 132–135
- Löffler, Sigrid: Feind im Spiegel. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt vom 17. 7. 1992
- Löschner, Sascha: Geschichte als persönliches Drama. Heiner Müller im Spiegel seiner Interviews und Gespräche. Frankfurt a. M. 2002
- Luhmann, Niclas: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1995
- Lyotard, Jean-François: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? In: Welsch 1988, 203
- Maier-Schaeffer, Francine: Utopie und Fragment: Heiner Müller und Walter Benjamin. In: Theo Buck / Jean-Marie Valentin (Hrsg.): Heiner Müller – Rückblicke, Perspektiven. Frankfurt a. M. 1995, 19–37
- Malkin, Jeanette R.: Coopted and Tamed: The (Scandalous) Müller/Wilson Symbiosis. In: Assaph (1999) 15, 105f. Zitiert nach Christel Weiler: Zusammenarbeit mit Wilson. HMH, 338–345
- Malraux, André: Goya. Ein Essay. Köln 1957
- ders.: Vorwort. In: William Faulkner: Die Freistatt / Requiem für eine Nonne. Berlin 1986
- Mann, Heinrich: Choderlos de Laclos. In: Choderlos de Laclos: Schlimme Liebschaften. Berlin/Weimar 1981, 403-416
- Marquardt, Fritz: Ich spiel auch nicht den Helden. Aus einem Gespräch mit Martin Linzer. In: KALKFELL, 20–23
- Marranca, Bonnie: Despoiled Shores. Heiner Müller's Natural History Lessons. In: Performing Arts Journal 13 (1988), 17–24
- Marx, Karl/Engels, Friedrich: Werke (MEW). 43 Bände. Berlin 1956ff.
- Matt, Beatrice von: Rohstoff. In: Neue Zürcher Zeitung vom 18. 9. 1992
- Mayer, Hans: Tragische deutsche Literaturgeschichte. In: KALKFELL, 6
- Menke, Bettine: Das Nach-Leben im Zitat. Benjamins Gedächtnis der Texte. In: Haverkamp/Lachmann 1991, 74–110
- Mersch, Dieter: Körper zeigen. In: Erika Fischer-Lichte u. a. (Hrsg.): Verkörperung. Tübingen/Basel 1999, 75–90
- Meyer-Gosau, Frauke: Da musste wohl ein Westler ran. In: Theater heute 6/2001, 24–29

- Moritz, Karl Philipp: Anton Reiser. Ein psychologischer Roman. Frankfurt a. M. 1979.
- Müller, Ella: Erinnerungen der Mutter. In: Storch, Wolfgang (Hrsg.): Explosion of a memory. Heiner Müller DDR. Ein Arbeitsbuch. Berlin 1988, 247–259
- Müller, Wilhelm: Gedichte. Vollständige kritische Ausgabe. Berlin 1906
- Müller-Schöll, Nikolaus: Schreiben nach Auschwitz. In: HMM, 97–103
- ders.: Theater des ›konstruktiven Defätismus‹. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller. Frankfurt a. M. 2002
- Negt, Oskar/Kluge, Alexander: Der unterschätzte Mensch. Band 2. Geschichte und Eigensinn. Frankfurt a. M. 2001 (Zweitausendeins)
- Nietzsche, Friedrich: Werke (Nietzsche-W). 3 Bände. München 1954
- ders.: Kritische Studienausgabe (Nietzsche-KSA). 15 Bände. München 1999
- Novalis: Ausgewählte Werke. Leipzig 1961
- Orwell, George: Nineteen Eighty-Four. Harmondsworth/Middlesex 1973
- Ovid: Verwandlungen. Leipzig 1945
- Paulsen, Wolfgang: [Rezension]. In: German Quarterly 1/1994, 125f.
- Pickerodt, Gerhart: Zwischen Erinnern und Verdrängen. Heiner Müllers Autobiographie »Krieg ohne Schlacht«. In: Cahiers d'études Germaniques 29 (1995), 63-71
- Platon: Sämtliche Werke (Platon-SW). 3 Bände. Berlin o. J. (1940)
- ders.: Sämtliche Dialoge. 7 Bände. Hamburg 1998
- Poe, Edgar Allan: Gesammelte Werke (Poe-GW). 5 Bände. Zürich 1999
- Primavesi, Patrick: Kleine Texte. In: HMM, 321–325
- Raddatz, Frank Michael: Dämonen unterm roten Stern. Zur Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers. Stuttgart 1991
- Raddatz, Fritz J.: Ich ist ein anderer. In: Die Zeit vom 3. 7. 1992
- ders.: Von der Beschädigung der Literatur durch ihre Urheber. Bemerkungen zu Heiner Müller und Christa Wolf. In: Die Zeit vom 29. 1. 1993
- Radisch, Iris: Krieg der Köpfe. In: Die Zeit vom 22. 1. 1993
- Ricklefs, Ulfert: Leben und Schrift. Autobiographische und biographische Diskurse. Ihre Intertextualität in Literatur und Literaturwissenschaft. In: Editio 9 (1996). 37-62
- Rihm, Wolfgang: Über Musiktheater. In: ders.: ausgesprochen. Schriften und Gespräche. 2 Bände. Winterthur 1997
- Rilke, Rainer Maria: Sämtliche Werke (Rilke-SW). 6 Bände. Wiesbaden/Frankfurt a. M. 1955ff.
- Rimbaud, Arthur: Seher-Briefe. Übersetzt und herausgegeben von Werner von Koppenfels. Mainz 1990
- Roth, Gerhard im Gespräch mit Harald Welzer, Ulrich Schnabel und Elisabeth von Thadden: Die Seele gehört nicht mir. In: Die Zeit vom 23. 2. 2006

- Sartre, Jean Paul: Vorwort. In: Frantz Fanon: Die Verdammten dieser Erde. Frankfurt a. M. 1981
- Scheer, Brigitte: Einführung in die philosophische Ästhetik. Darmstadt 1997
- Scheffer, Bernd: Das Fortlaufende Ende der literarischen Autobiographie. In: ders. Interpretation und Lebensroman. Zu einer konstruktivistischen Literaturtheorie. Frankfurt a. M. 1992. 245-266
- Scheller, Wolf: Von Ideologie und Politik »unberührt«. In: Handelsblatt vom 10./11. 7. 1992
- Schemme, Wolfgang. Heiner Müller. Krieg ohne Schlacht. Theater als Angriff auf die Wirklichkeit. In: Deutschunterricht 4/1995, 202-211
- Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke (Schiller-SW). 5 Bände. München <sup>3</sup>1962
- Schirmacher, Frank: Kommunismus als Rollenspiel. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 11. 7. 1992
- ders.: Verdacht. Gerüchte um Heiner Müller. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 15. 1. 1993
- Schlösser, Anselm: Die Welt hat keinen Ausgang als zum Schinder. Ein Diskussionsbeitrag zu Heiner Müllers Macbeth. In: Theater der Zeit 8/1972, 46f.
- Schmitt, Carl: Theorie des Partisanen. Berlin 1975
- ders.: Der Begriff des Politischen. Berlin 1987
- ders.: Glossarium. Aufzeichnungen der Jahre 1947-1951. Berlin 1991
- Schmitt, Olaf: Heiner Goebbels. In: HMM, 356-359
- Schmitter, Elke: Ein Mann für gewisse Stunden. In: Die Tageszeitung vom 12. 1. 1993
- Schnepel, Burkhard: Anekdoten über Anekdoten. In: Erika Fischer-Lichte (Hrsg.): Performativität und Ereignis. Tübingen (u. a.) 2003, 149-162
- Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. In: ders.: Werke in zehn Bänden. Zürich 1977, Bde. 1-4
- Schreier, Andreas/Daniljuk, Malte: Das Müller-Phantom. In: KOS 470-476, hier 476
- Schulz, Genia: Heiner Müller. Stuttgart 1980
- dies.: Die Kunst des Bruchstücks. Über ein Gedicht von Heiner Müller. In: Paul-Gerhard Klusmann/Heinrich Mohr (Hrsg.): Spiele und Spiegelungen von Schrecken und Tod. Zum Werk von Heiner Müller. Sonderband zum 60. Geburtstag des Dichters. Bonn 1990 [= Jahrbuch zur Literatur in der DDR. Bd. 7], 157-171
- dies.: Kein altes Blatt. Müllers Graben. In: Merkur 47/1993, 729-736
- Seghers, Anna: Revolutionärer Alltag (1927). In: Gladkow/Müller 1975, 501f.
- dies.: Das Argonautenschiff. In: Dies.: Die Hochzeit von Haiti. Erzählungen 1948-1949. Berlin 1994, 123-140
- dies.: Das Duell. In: Das Schilfrohr. Erzählungen 1957-1965. Berlin 1994, 248-280
- Seibt, Gustav: Einklänge. Zu Heiner Müllers Gedicht »Traumwald«. In: Sinn und Form 4/1998, 554-558
- Seidensticker, Bernd: Palintonos Harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie. Göttingen 1982

- Seneca: Sämtliche Tragödien, lateinisch/deutsch. Übersetzt von Theodor Thomann. 2 Bände. Zürich/München 1978
- Shakespeare, William: The illustrated Stratford Shakespeare. London 1982
- Silberman, Marc: Heiner Müller. Amsterdam 1980
- Sloterdijk, Peter: Literatur und Organisation von Lebenserfahrung. München 1978
- Sprinker, Michael: Fictions of The Self. The End of Authobiography. In: James Olney (Hrsg.): Autobiography. Essays Theoretical and Critical. Princeton 1980
- Stendhal: Leben des Henri Brulard. Zürich 1981
- Stillmark, Alexander: Fatzer. Fassungsbesprechung vom 25. 3. 67. In: Reiner Steinweg: Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung. Stuttgart 1972, 253–255
- Storch, Wolfgang: Die Bildenden Künste. In: HMM, 113–123
- Streisand, Marianne: Heiner Müllers UMSIEDLERIN ODER DAS LEBEN AUF DEM LANDE. Entstehung und Metamorphosen des Stücks. In: Weimarer Beiträge 8/1986, 1358–1384
- dies.: Chronik einer Ausgrenzung. In: Sinn und Form 3/1991, 429–434
- Suschke, Stephan: Müller Macht Theater. Zehn Inszenierungen und ein Epilog. Berlin 2003
- Theweleit, Klaus: Männerphantasien. 2 Bände. Reinbek 1980
- Tragelehn, B. K.: Der Abschied. In memoriam Heiner Müller; nach Robert Payne und Tsen Tsan, Januar 1996. In: Stiftung Archiv der Akademie der Künste: Heiner-Müller-Archiv. Berlin 1998, 26
- Trotzki, Leo: Die permanente Revolution. Frankfurt a. M. 1972
- Tscholakowa, Ginka: Die Maske des Schweigens. In: Stiftung Archiv der Akademie der Künste: Heiner-Müller-Archiv. Berlin 1998, 40
- Vaßen, Florian: Der Tod des Körpers in der Geschichte. Tod, Sexualität und Arbeit bei Heiner Müller. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Heiner Müller. München 1982 (TEXT+KRITIK 73), 45-57
- Vernant, Jean Pierre: Der Mensch der griechischen Antike. Frankfurt a. M./N. Y. 1993
- Völker, Klaus: Der Thesenritter. Heiner Müllers Memoiren. In: Theater heute 8/1992, 53f.
- Wagner-Engelhaaf, Martina: Autobiographie. Stuttgart/Weimar 2000
- Warren, Austin/Wellek, René: Theorie der Literatur. Frankfurt a. M. <sup>3</sup>1963
- Weigel, Helene u. a. (Hg.): Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles. Dresden 1952
- Weiskopf, F. C.: Das Anekdotenbuch. Berlin/Weimar 1965
- Werner, Hendrik: Im Namen des Verrats. Heiner Müllers Gedächtnis der Texte. Würzburg 2001
- Wiegand, Georg: Zwischen Auftrag und Verrat. Werk und Ästhetik Heiner Müllers. Bern/Frankfurt a. M. 1984
- Wilpert, Gero von (Hrsg.): Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 1979
- Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logicus-philosophicus. Frankfurt a. M. 1963



- ders.: Brief an Ludwig von Ficker (1919). In: ders.: Briefwechsel. Hg. v. B. F. McGuiness und G. H. Wright. Frankfurt a. M. 1980, 96f.
- Zenck, Martin: Stimme/Musik. In: HMH, 351–353
- Ziegler, Konrat/Sontheimer, Walter (Hrsg.): Der kleine Pauly. 5 Bände. München 1979.
- Zimmermann, Bernhard: Die griechische Tragödie. München und Zürich 1986
- Zimmermann, Harro: Für einen anderen Schluss der Debatte. Zum Streit um Literatur und Stasi-Verstrickung. In: Süddeutsche Zeitung vom 9. Februar 1993



### **Eidesstattliche Erklärung**

Hiermit erkläre ich an Eides statt, daß ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne unerlaubte Hilfe verfaßt und andere als die angegebenen Hilfsmittel nicht benutzt habe.

Ich erkläre, daß ich die Arbeit erstmalig und nur an der Humboldt-Universität zu Berlin eingereicht habe.

Levin D. Röder